LA RESTAURACIÓN DEL
JURAMENTO DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES

Montevideo
Cultura

MUSEO JUAN MANUEL BLANES
Intendencia de Montevideo

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

INTENDENTE
Daniel Martínez

SECRETARIO GENERAL
Fernando Nopitsch

DEPARTAMENTO DE CULTURA
Directora
Mariana Percovich

DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS
Director
Juan Canessa

ADMINISTRACIÓN
Julio Torterolo
Soledad Sansberro

SERVICIO DE COORDINACIÓN DE MUSEOS, SALAS DE EXPOSICIÓN Y ESPACIOS DE DIVULGACIÓN
Directora
Araceli Paleo

MUNICIPIO C
Alcalde
Rodrigo Arcamone

MUSEO JUAN MANUEL BLANES

DIRECTORA
Cristina Bausero

ASISTENTES DE DIRECCIÓN
Ana Fazakas, Sofía Acone

JEFA ADMINISTRATIVA
Estela Mieres

ADMINISTRACIÓN
Ana Lauretta

DOCENTES
Laura Ferreira, Laura Tohero

ACERVO
Laura Madera

HISTORIADORA
Elisa Pérez Buchelli

BIBLIOTECÓLOGA
Érika Velázquez

MONTAJE, ILUMINACIÓN Y CARPINTERÍA
Juan Manuel Costigliolo, Freddy Sander, José Fernández

COORDINADOR DE SALA
Jorge Ferreira

ASISTENTES DE SALA
Verónica Alonso, Natalia Boero, Sandra Delgado, Roberto Guido, Matías Ravel, Javier Reinaldo, Marisol Rodríguez, Juan Manuel Vergara

SEGURIDAD
Miguel De Santis, Luis Dupasus, Jorge Laguarda, Jorge Cerrudo

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO BLANES

PRESIDENTE
Mariela Blanco

VICEPRESIDENTE
Florencia Escobar

SECRETARIA
Jimena Silva Sapriza

TESORERA
Susana Guarnerio

TIENDITA DEL MUSEO
Rocío García
Mauricio García

LA RESTAURACIÓN DEL JURAMENTO DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES

DIRECCIÓN
Cristina Bausero
Directora Museo Juan Manuel Blanes
División Artes y Ciencias
Departamento de Cultura
Intendencia de Montevideo

ISBN
978-9974-8620-3-6

VERSIÓN DIGITAL
blanes.montevideo.gub.uy

TEXTOS
Laura Malosetti
Elisa Pérez Bucchelli
Claudla Barra
Mechtild Endhardt
Cristina Bausero
Fernando Marte
Federico Eisner

DISEÑO GRÁFICO
Andrés Ferrara

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Maura Lacreu
Laura Zavala

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
Adriana Butureira

Boceto de Juan Manuel Blanes

Índice

01 **PRÓLOGO** Cristina Bausero 13

02 **HISTORIA E ICONOGRAFÍA**

Introducción Laura Malosetti 19
Más allá de la imagen, contextos, ideologías y productos sociales Elisa Pérez Buchelli 25

03 **CONSERVACIÓN**

Alcances de la conservación Claudia Barra y Fernando Marte 61
Restaurar frente al público Cristina Bausero 69
La intervención Claudia Barra y Mechtild Endhardt 77

04 **ESTUDIO DE LA MATERIALIDAD Y TÉCNICA PICTÓRICA**

Federico Eisner, Fernando Marte y Claudia Barra 133

05 **CRONOLOGÍA** 160

06 **BIBLIOGRAFÍA**

Historia e iconografía 165
Alcances de la conservación 171
La intervención 172
Estudio de la materialidad 173

07 **VERSIÓN EN INGLÉS** 177

¿Por qué restaurar el Juramente de los Treinta y Tres Orientales de Juan Manuel Blanes?

Desde hace ya varias décadas la necesidad de preservar y conservar los bienes culturales se ha sumado a la agenda cultural oficial. Hay un consenso acerca de que la conservación de los bienes culturales alarga la vida de estos -que son nuestra herencia cultural- para que lleguen en las mejores condiciones a las próximas generaciones. Hoy existe legislación al respecto, en el Uruguay y en el mundo, que respalda estas acciones y permite que la sociedad toda vea la importancia de la preservación y la conservación de monumentos, pinturas o piezas arquitectónicas así como de otros bienes patrimoniales tangibles o intangibles.

El proyecto que presentamos en el concurso para la dirección del Museo Blanes incluía la restauración del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1875-1877) como un punto importante de la conservación de las obras del museo.

Las funciones de un museo son varias y complejas: son instituciones culturales que conservan el patrimonio cultural material de la humanidad, lo custodian, lo investigan y lo socializan. Estas cuatro funciones están intrínsecamente vinculadas en la dinámica de un museo vivo.

La obra restaurada pertenece al Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), dependiente del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y está en custodia del Museo Blanes desde el año 1976. El cuadro ingresó ese año para la *Exposición Blanes*, junto con otras obras del pintor. Además del apoyo de las autoridades departamentales, fue entonces necesario contar con la autorización del MNAV y del MEC para su restauración.

Para alcanzar este objetivo, fue esencial fundamentar el proyecto y dar los detalles técnicos de su estado de conservación, por lo cual había que pensar una estrategia acorde para trabajar en un cuadro de este valor cultural y de estas dimensiones (305 x 560 cm); lo que justificaría una importante inversión en su restauración. Esta obra, de tanta importancia para la historia del Uruguay, tenía, entre otras patologías, desprendimientos que comprometían su permanencia a través del tiempo y oxidaciones de su barniz que no permitían apreciar la obra en su cabalidad desde un punto de vista cromático. Para el diagnóstico se consultó a diferentes restauradores, de manera de obtener más de una opinión técnica y de poder considerar un trabajo en equipo. Las dimensiones del cuadro y sus patologías justificaron que finalmente se organizara el equipo de trabajo con la participación de las restauradoras Claudia Barra y Mechtild Endhardt.

Un museo de arte no es solo un ámbito de exposición, sino que además conserva su colección, patrimonio material de los uruguayos, lo custodia, y abre un ámbito de investigación y estudio de la obra artística al permitir a investigadores y científicos examinar el material que conforma la colección del Museo. Restaurar una obra dotada del más alto valor histórico, iconográfico, identitario, sumado a su valor artístico era una acción mayor que nos impulsó a proponer que la tarea se realizara a la vista del público. Hacerlo de esta manera implicaba ilustrar a los visitantes del Museo en las tareas de conservación que este lleva adelante y contribuir al conocimiento del público acerca de una de las misiones del Museo. El patrimonio que llega a nosotros –en este caso en particular, una obra pictórica de las características del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales,* constituye una posibilidad de reconstruir nuestra dimensión histórica. El *Juramento*, obra de Juan Manuel Blanes, se ha transformado, además, en un hito de esa construcción histórica, ya que representa uno de los momentos más significativos de la cimentación del Uruguay: la cruzada libertadora de 1825. Y de este hecho histórico, Blanes se apoya en un posible aunque no comprobado juramento. La propuesta de Blanes para representar este juramento es una composición clásica en semicírculo, donde los personajes transmiten el acto heroico que iban a llevar adelante. El autor elude el centro y divide en tres la escena representada, concentrando la atención en el lugar de la bandera, hacia la derecha del cuadro. Esta puesta en escena recibe desde su lateral izquierdo una potente luz que incide sobre la bandera y los personajes más significativos.

Este libro pretende ser una contribución activa a la preservación de la obra pictórica, en este caso una obra de Juan Manuel Blanes, y un relato de las varias reflexiones y acciones que se debieron realizar para aportar a esta conservación. Se debe tomar además como un aporte al conocimiento que tenemos de la obra del autor, ya que,

gracias a las acciones de restauración, pudimos investigar los materiales que Blanes usó en su obra, y realizar una consideración específica sobre la conservación preventiva y sus alcances a futuro. Por otra parte, el libro nos brinda una biografía de la obra, respaldada por una importante investigación que completa esta publicación, a cargo de la licenciada Elisa Pérez Buchelli.

Llevar a cabo esta restauración tuvo un costo importante y significó una decisión política para la contribución a la conservación de esta obra, ícono de la historia nacional. Inicialmente parecía una idea inalcanzable, debido a la magnitud del proyecto; sin embargo, desde las primeras ideas hasta su concreción no pasaron más que doce meses. La restauración se ejecutó en los tiempos previstos y dio como resultado una nueva mirada sobre esta obra de Blanes.

La restauración de obras pictóricas se hace sobre la base de una conciencia histórica que debe necesariamente tener en cuenta las necesidades del presente y en ese marco tomar decisiones. Así, todo el proceso realizado a la vista del público fue un acontecimiento cultural inédito en nuestro país, que convocó a una gran concurrencia. Posteriormente, una vez finalizados los trabajos, el resultado es excelente y no deja de ser un ejemplo para futuras acciones de conservación.

El reconocimiento del pasado no es para quedarnos en él, sino que consiste en un compromiso con el futuro.

Felicitamos a la entonces intendenta Ana Olivera que creyó en este proyecto y nos apoyó para llevarlo adelante y agradecemos a todos los funcionarios del Museo Blanes que favorecieron que el trabajo se realizara fluidamente. •

Cristina Bausero
Directora Museo Juan Manuel Blanes

02
HISTORIA E ICONOGRAFÍA

Introducción

The highest goal of art in the end is to be inmaterial
Anish Kapoor[1]

La trascendencia de Juan Manuel Blanes como el gran creador para el Cono Sur de América de lo que Pierre Nora llamó *lugares de memoria* sigue creciendo.

Su figura se destaca en las últimas décadas del siglo XIX como un caso único en la región por su extraordinario talento, no solo como pintor sino también como creador y gestor de nuevos públicos y nuevos espacios para un género del arte hasta entonces prácticamente desconocido: la pintura de gran asunto o pintura de historia, concebida como un programa filosófico-político destinado a conmover y persuadir gracias al impacto de la imagen.

Blanes creó imágenes que son reconocidas como piezas fundacionales de la iconografía nacional también en Chile y Argentina. Aun cuando en Chile su gran cuadro *Últimos momentos de José Miguel Carrera* jamás fue adquirido (se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales, MNAV, de Montevideo), desde su primera exhibición en Santiago fue copiado, reproducido y es hoy la imagen más difundida de Carrera en una nación para la cual la identidad de su autor no fue en absoluto significativa. En Argentina, en cambio, Blanes recibió encargos oficiales en varias ocasiones y fue Buenos Aires la ciudad en la que obtuvo su primer gran suceso de público con *Un episodio de la fiebre amarilla* en 1871. También Paraguay, a partir de un reciente hallazgo de Osvaldo Salerno, ha descubierto que una de las imágenes emblemáticas del mariscal Francisco Solano López –un retrato ecuestre en su caballo blanco– fue pintada por nuestro artista en Florencia.[2]

No obstante, primó una lógica nacionalista por sobre su papel como artista regional. Fue el Estado uruguayo el que reconoció a Blanes tempranamente como artista nacional, financió su formación en Europa, adquirió algunas de sus grandes pinturas y sostuvo su prestigio a partir de reconocimientos, exposiciones, publicaciones y el cuidado tanto de sus obras como de su archivo personal, conservado en parte en el Archivo General de la Nación (AGN) y en parte en el Museo Blanes.

El *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877) significó el primer gran suceso de Blanes en su tierra. Es una de las imágenes más familiares para los uruguayos desde hace muchas generaciones, a partir de su presencia en manuales y láminas escolares hasta su reproducción en libros y revistas, billetes, estampillas de correo, tarjetas telefónicas, etc. Su casi excesiva familiaridad, sin embargo, tal vez había comenzado a tornar invisible la retórica teatral de ese grupo de personajes decimonónicos, en una era de circulación espectacular de imágenes cada vez más impactantes y livianas.

La reciente investigación y restauración del cuadro recupera la historia y –sobre todo– la presencia física de esa pintura de gran formato en el Museo Blanes de Montevideo. El largo proceso de restauración a la vista del público, las visitas guiadas a ese proceso en el museo y finalmente esta publicación que recupera la historia del proceso creativo,

1. Entrevista televisiva, México, 9 de junio de 2016, disponible en **adelamicha.com**

2. Véase vivapy.wordpress.com.

la primera recepción y los distintos momentos en los que el cuadro fue resignificado, exhibido y trasladado, han recuperado la materialidad y la fortuna crítica de esa inmensa tela, que significó una proeza en el Montevideo de la década del setenta del siglo XIX.

Se produce entonces un regreso de la imagen a su carácter de pintura en el museo, habiendo recorrido todos los estratos sociales, todos los usos, todos los soportes, todas las miradas, infantiles y adultas. Este regreso lo devuelve redoblado al interés público y pone en evidencia algo que parecería obvio: que una pintura no es solo una imagen, aunque, como bien señalaba Anish Kapoor en una entrevista reciente,[3] el fin último del arte sea desmaterializarse, instalarse como un impacto o un enigma en la memoria de sus espectadores.

Esta importante iniciativa de restauración e investigación abre nuevas perspectivas y reflexiones sobre un cuadro que desde el momento mismo de su creación suscitó enorme interés. Fue una composición largamente meditada por el artista a lo largo de más de una década, en diálogo con las primeras construcciones historiográficas de la nación uruguaya. Su asunto fue de la palabra a la imagen y esta a su vez dio origen a una proliferación de discursos, explicaciones, declaraciones, poemas, cartas, comenzando por los de Blanes mismo. Se produjo así un redoblamiento de las palabras encarnadas en una imagen espectacular.

Pero hoy se ha puesto de relieve algo más que la memoria colectiva no conservaba: la extraordinaria empresa que significó imaginar, negociar, realizar y finalmente promocionar una pintura de esa envergadura en el siglo XIX montevideano.

Blanes comenzó a imaginar en Florencia, durante su primera estadía, cuáles serían el o los grandes cuadros que podría realizar allí, donde se llevaban adelante proyectos de esa magnitud, incluso por parte de artistas latinoamericanos como el peruano Luis Montero, a quien conoció en ese primer viaje y cuyo inmenso cuadro *Los funerales de Atahualpa* llegaría triunfal a exhibirse en Montevideo poco después.

La pintura conmemorativa de hechos políticos recientes que habían llevado a la unificación de Italia y al breve período de Florencia como capital resultaba, por otra parte, una vía importante de la modernidad artística florentina y un estímulo extraordinario para los americanos del sur que viajaron a formarse allí. Con ese impulso, como muestra la investigación de Elisa Pérez Buchelli, Blanes comenzó a dar forma a la idea, escribió cartas en las que se presentaba no solo como artista moderno capaz de llevar adelante exitosamente una empresa hasta entonces inédita en el Uruguay, sino también como hábil intérprete de los hitos de la historia reciente plausibles de convertirse en prenda de unión y paz de una joven nación atravesada por las luchas facciosas desde el momento mismo de su independencia de España. La elección de un momento propositivo (el juramento de lealtad) de construcción de un lazo institucional, para aquella obra que sería su gran entrada como pintor de historia del Uruguay, bien puede interpretarse en este sentido.

3. Véase nota al pie número 1.

Al mismo tiempo, Blanes comenzaba también a gestar su proyecto de la batalla de Sarandí, el inmenso cuadro que dejaría inconcluso en su estudio de Florencia, en el que siguió trabajando hasta su muerte, en 1901. Había llegado a Florencia en un momento de gran efervescencia tanto política (fueron los años de la proclamación del Reino de Italia y de Florencia como capital) y también artística, con la realización de la Exposición Nacional de 1861 y las disputas estilísticas al interior de la Academia.[4] Su estilo peculiar, que ha sido calificado con las etiquetas de academicismo o neoclasicismo, entre otros, se vincula estrechamente con la exigencia de verdad, animación, modernidad que agitaban los jóvenes de la Academia, tanto los *macchiaioli* como quienes, como su maestro Antonio Ciseri, renovaban por entonces el lenguaje de la pintura religiosa e histórica.[5]

El artista argumentaba en 1866 que Florencia era el ámbito propicio para llevar adelante semejante empresa pues no solo contaba con insumos accesibles y espacios adecuados sino que también existía allí un clima de colegas y críticos especializados que le brindarían apoyo y estímulo. Sin embargo, Blanes no logró la nueva beca esperada, de modo que trabajó en su taller montevideano. Esto posiblemente acrecentó el impacto del cuadro al poner en evidencia sus dificultades y pormenores, como el que relata Fernández Saldaña respecto de la arena de la playa de la Agraciada, que el artista llevó a su taller para evocar mejor el paisaje, la luz y el clima de la escena, y que luego regaló como *souvenir* a los primeros espectadores del cuadro.

El hito final de la fortuna crítica de la obra que recupera este libro es el Año de la Orientalidad, instituido por la última dictadura militar en 1975, y el traslado de la obra al Museo Blanes al año siguiente. En esos años todos los regímenes totalitarios de la región emprendieron una arremetida simbólica promoviendo conmemoraciones y homenajes patrióticos que se volvieron omnipresentes.

Esos despliegues conmemorativos se extendieron al tiempo que se llevaba adelante una campaña sistemática de represión y exterminio de la última generación «heroica» de jóvenes revolucionarios. Ellos habían tomado las calles y las armas planteando también una disputa simbólica respecto de los héroes y hechos fundacionales de la emancipación americana. En Uruguay, en la víspera del 18 de julio de 1969, un comando del grupo OPR-33 (Organización Popular Revolucionaria-33) capturó la bandera de los Treinta y Tres Orientales del Museo Histórico Nacional, la cual, desaparecidos los protagonistas de aquel gesto, nunca fue recuperada.[6] Ese hecho estuvo en sintonía con otros robos simbólicos de reliquias de los héroes de la guerra de emancipación americana, como el del sable corvo de José de San Martín por parte de la Juventud Peronista en 1963 o el de la espada y las espuelas de Simón Bolívar en Colombia por el M-19 en 1964. Incluso bastante más tarde, en 1980, y como gesto de resistencia a la dictadura de Pinochet, la bandera de la jura de la Independencia de Chile en 1818 fue sustraída del Museo Histórico Nacional por el comando Javiera Carrera del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), lo cual generó un enorme revuelo en la prensa.[7]

4. Carlo del Bravo, «Milleotto centosessanta» en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, v. 2, pp. 779-795.

5. Silvestra Bietoletti, «Manifestazioni figurtive del principio de veritá» en: Carlo Sisi (cur.) *Storia delle Arti in Toscana*. L'Ottocento. Florencia, Edifir, 1999, pp. 131-161.

6. Véase: pasadoreciente.com.

7. Véase: lidersanantonio.cl.

Es posible ver, entonces, tanto en aquel gesto del grupo OPR-33 como en el particular interés de los militares que los derrotaron por exhibir, reproducir y difundir el cuadro de Blanes (incluso destacando el fragmento central en que Lavalleja aparece con la bandera), la extraordinaria persistencia del poder simbólico de aquella imagen del Juramento, su bandera y su consigna de «Libertad o muerte».

Fue esa, sin duda, la última gran disputa simbólica por la iconografía patriótica. Sin embargo, en un tono menos grandilocuente pero no menos incisivo, en años recientes el cuadro de Blanes ha vuelto a resignificarse en obras de artistas contemporáneos, proponiendo nuevas lecturas críticas de aquella imagen instalada en el imaginario colectivo. Cuando en 2004-2005 un curador uruguayo y una argentina (Santiago Tavella y Graciela Taquini) convocaron a artistas de las dos naciones del Plata para una exposición colectiva que proponía una reflexión crítica en imágenes acerca de la monumentalización de la memoria y sus persistencias,[8] el uruguayo Pablo Uribe y el argentino Leonel Luna retomaron y resignificaron el juramento de los Treinta y Tres. En su diálogo deconstructivo con los mitos fundacionales del Uruguay, Uribe realizó un señalamiento museográfico en una instalación que incluía a un guardia de sala custodiando el pequeño boceto del cuadro monumental (*Alegoría*). Leonel Luna reconstruyó la escena y las poses de Blanes en una toma fotográfica para la que posaron 33 orientales de oriente (inmigrantes chinos y coreanos) aludiendo a la problemática inserción de los nuevos inmigrantes en la Buenos Aires de la poscrisis de 2001.

La disposición teatral de los personajes, los gestos heroicos y las poses declamatorias que parecerían alejarlo de la sensibilidad del observador contemporáneo tal vez sean elementos que contribuyan al poderoso anacronismo de este cuadro que, a través del tiempo, conserva la capacidad de concitar nuevos espectadores, nuevas miradas e interpretaciones. •

Laura Malosetti Costa
Febrero de 2017

8. La exposición Marcas oficiales por artistas contemporáneos rioplatenses se inauguró en 2004 en el Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo y, con algunas variantes, en 2005 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN:
CONTEXTOS, IDEOLOGÍAS Y PROYECTOS SOCIALES

Un siglo junto al cuadro Juramento de los Treinta y Tres Orientales de Juan Manuel Blanes

Elisa Pérez Buchelli

...hay verosimilitudes preferibles a muchas verdades

Juan Manuel Blanes (1878),
Memoria sobre el cuadro
del Juramento de los 33.

INTRODUCCIÓN

Este texto ofrece un recorrido histórico en relación con el cuadro *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* de Juan Manuel Blanes, desde las primeras ideas creativas por las que transitó el pintor en torno al último cuarto del siglo XIX hasta el ingreso de la obra al Museo Blanes en 1976.

Por tratarse de uno de los cuadros de historia más significativos del acervo público nacional, se analizan aspectos del itinerario creativo de la obra, las instancias de su primera presentación pública, así como elementos clave en la construcción social de esta imagen como emblema para ciertos imaginarios nacionales uruguayos, proyecciones que alcanzan la actualidad.

Se propone pensar esta obra a través de su contextualización en una serie de momentos significativos de promoción y legitimación social, que históricamente han contribuido a su consolidación iconográfica en la temporalidad. Se trata de historiar este cuadro emblema, conocer ciertos itinerarios materiales y simbólicos significativos por los que transcurrió, repensar sus condiciones de producción, sus trayectorias institucionales, algunos procedimientos relevantes de enunciación y exhibición, así como indagar acerca de la centralidad que ofrece su visualidad para nuestra cultura.

Dentro de este itinerario, en este texto se seleccionaron para su consideración los siguientes momentos significativos: el proyecto inicial del artista y su primera recepción pública en el año 1878; la exposición homenaje a Blanes realizada en el Teatro Solís en 1941; la exhibición "El nacimiento de nuestra nación" organizada en el marco de las celebraciones del año 1975 —postulado oficialmente por la dictadura cívico-militar como el *Año de la Orientalidad*— y la "Exposición Blanes" llevada a cabo en el museo homónimo en 1976, a partir de la cual este cuadro ingresó a la mencionada institución, donde permanece hasta el presente.

LA CREACIÓN ICONOGRÁFICA DE BLANES

La obra *Juramento de los Treinta y Tres*[1] de Juan Manuel Blanes (fig. 1) constituye una de las pinturas de tema histórico que más ha influido en los imaginarios nacionales uruguayos desde su primera presentación pública en 1878 hasta el presente.

La pintura escenifica el acto del juramento de libertad o muerte que habría sucedido a continuación del desembarco en la playa de la Agraciada el 19 de abril de 1825,[2] por el cual los participantes de la "Cruzada Libertadora" dieron inicio a la lucha por la liberación de la Provincia Oriental —por entonces denominada Cisplatina— del dominio brasileño.

Si bien existen otras pinturas sobre el desembarco,[3] así como numerosas obras de temática histórica nacional, este cuadro de Blanes se ha consolidado, por diversos motivos, como *la* imagen que representa y construye visualmente un momento relevante de la historia nacional, asociado a la Independencia, pero que tuvo lugar en una trama particular entre otros acontecimientos.[4]

Figura 1
Fotografía del cuadro *Juramento de los Treinta y Tres*. Fotógrafo: Carlos Contrera, Montevideo, CdF, 2015.

1. Óleo sobre tela, 305 × 564 cm, 1875-1877. Pertenece al acervo del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) del Uruguay. Desde noviembre de 1976 se encuentra exhibido en el Museo Juan Manuel Blanes. En lo sucesivo, en este texto nos referiremos a esta obra como Juramento. Con respecto al nombre de la pintura cabe destacar que en la memoria del cuadro publicada por su autor en 1878, esta obra fue designada como Juramento de los Treinta y Tres. Véase: Blanes, J. M., 1878a. En otros documentos el artista hizo referencia a esta obra como Juramento de los Treinta y Tres Orientales. Véase por ejemplo: Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón (1878). A los fines de la presente investigación, consideramos la denominación inicial difundida por el autor en la publicación de la memoria. Es interesante mencionar que el uso del adjetivo Orientales en la nomenclatura, además de acentuar la dimensión patriótica de la gesta en el sentido de la construcción nacional, refuerza la función social de esta imagen.

2. Se ha discutido acerca de la efectiva existencia del juramento como tal, que surge de testimonios orales y escritos, entre ellos las memorias particulares de Juan Spikerman y Luis Ceferino de la Torre. También está presente en el texto teatral de Villademoros del año 1832 en el cual se escenifica este acto. Estas referencias sobre el desembarco y el juramento, entre otras, habrían sido consideradas por Blanes en su creación (M. J. Ardao, 1975).

3. Existe un cuadro anterior al de Blanes denominado *Desembarco de los Treinta y Tres Orientales*, pintado en 1854 por la artista Josefa Palacios, que se conserva en la Casa de Lavalleja del Museo Histórico Nacional (MHN) de Uruguay.

4. El reconocimiento oficial y social sobre la Independencia nacional ha sido identificado a través de variados mecanismos, con la Declaratoria de la Independencia del 25 de agosto de 1825, evento que continuó cronológicamente el proceso iniciado ese mismo año con el Desembarco del 19 de abril, este último construido iconográficamente por Blanes en su cuadro. La selección de la fecha oficial para la conmemoración del aniversario de la Independencia nacional ha sido producto, junto con una prolífica producción historiográfica de varios autores, del informe que presentó el historiador y político Pablo Blanco Acevedo en 1922 sobre la celebración del Centenario de la Independencia. Véase: Blanco Acevedo (1940). Para una crítica de las corrientes historiográficas tradicionales o afines a la "tesis independentista clásica", así como para el planteo de la Independencia nacional como posibilidad entre varias configuraciones posibles, véase Real de Azúa (1991).

Figura 2
Portada de la revista "Enciclopedia uruguaya" número 18, Montevideo, Editorial Arca y Editores Reunidos, octubre de 1968.

Este retrato grupal fue pintado de forma imaginaria pero verosímil por el artista a cincuenta años del suceso al que refiere. Blanes realizó una particular representación de estos 33 patriotas al crear y difundir por primera vez una imagen que individualizaba a cada uno de ellos, identificando específicamente a cada quien y otorgándole visualmente una determinada caracterización corporal.[5]

En esta obra, Blanes creó un artificio, una imagen verosímil de los Treinta y Tres que, desde su primera presentación pública, de manera progresiva y sostenida en el tiempo, se constituyó como una representación oficializada de la gesta del 19 de abril de 1825 que se mantiene vigente hasta la actualidad.

A través de esta pintura, Blanes creó una imagen cuidadosamente meditada y elaborada que, sin precedentes, le daba identidad y fisonomía a los cuerpos de quienes a través de ella —y junto con otras producciones culturales— pasarían a la posteridad en tanto héroes nacionales, de la mano de las ideas de construcción patriótica presentes en la obra. Al dar visualmente individuación a estos libertadores, y al representarlos en una acción patriótica valiéndose de una elaboración propia a partir de pautas académicas de la pintura que había aprendido en su formación en Florencia, Blanes ofrecía una imagen significativa para la construcción social y cultural de los héroes nacionales modernos, personajes fundacionales de nuestros imaginarios culturales.[6]

Ahora bien, ¿cómo se constituyó esta pintura en tanto ícono nacional? ¿A través de cuáles mecanismos esta imagen ha arraigado su proyección social sostenida en la temporalidad? ¿Por qué se ha consolidado esta imagen en particular y no otra como emblema de nuestra nacionalidad? ¿Por qué ha sido tan poderosa la representación visual del *Juramento*? ¿Cuáles han sido los distintos impulsos que han mantenido a este cuadro y su discurso visual en tanto imagen con estatuto "documental", oficializado, de este acto patriótico?

Las diversas recepciones que atraviesan la existencia del cuadro están mediadas por prácticas, operaciones materiales y simbólicas que interactúan activando o desactivando los "poderes" de esas imágenes en tanto artefactos culturales. A partir de diversos mecanismos de construcción social de sentido tales como exposiciones, publicaciones, presencia en ámbitos escolares, circulación de reproducciones o copias, apropiaciones, citas, conmemoraciones, entre otras, ciertas imágenes se tornan icónicas (fig. 2) (Malosetti Costa, 2006).

El *Juramento* fue presentado en el taller del artista ante un auditorio de dirigentes políticos montevideanos a comienzos de 1878, durante el gobierno provisorio del coronel Lorenzo Latorre. Desde entonces, a lo largo de su trayectoria esta obra se ha constituido como una imagen de gran pregnancia[7] que ha contribuido decisivamente en la construcción de ciertos imaginarios nacionales uruguayos.

5. Esta pintura fue presentada en 1878 junto con el texto *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33* escrito y firmado por el artista. Se trata de una publicación en la que Blanes describió detalladamente sus procedimientos y opciones teórico-metodológicas para la creación de este cuadro. Al final de la publicación se presenta una litografía que reproduce un bosquejo del motivo del cuadro realizado por Blanes y se ofrece una enumeración de cada uno de los patriotas, identificando nominalmente a cada uno en función de su ubicación en el cuadro.

6. La individuación creada en esta representación posiciona a esta obra como un retrato colectivo y la distingue de otras pinturas de tema histórico nacional, muchas de ellas pintadas por Blanes, que no tuvieron la misma trascendencia que el *Juramento* en el imaginario colectivo.

7. Se entiende por pregnancia a aquella 'cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura' (Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., 2014).

Figura 3
Fotografía de la obra *Alegoría* de Pablo Uribe, Montevideo, 2004, s/d.
Foto: Rafael Lejtreger

Luego de exhibido este cuadro original en celebraciones oficiales en Uruguay y Argentina desde fines del siglo XIX, su iconografía ha sido reproducida en innumerables soportes y medios, desde fotografías, papel moneda, manuales escolares, hojas Tabaré, tapas y páginas de libros de Historia, revistas, catálogos, reseñas y publicaciones en la prensa, hasta citas y apropiaciones en un marco normativo,[8] en el cine,[9] en programas de difusión televisiva[10] y en el arte contemporáneo[11] (fig. 3).

Las razones de este efecto de larga duración pueden relacionarse con sus correlatos historiográficos, con algunos momentos relevantes a lo largo de la trayectoria del cuadro así como con sus innumerables reproducciones en diversos soportes y formatos que han circulado socialmente, elementos que han operado en la construcción de la significación social atribuida a esta imagen.

8. Véase el Decreto N.º 109/975 de fecha 4 de febrero de 1975 sobre la nómina oficial de los Treinta y Tres Orientales. Por esta norma, en el marco de las celebraciones del *Año de la Orientalidad*, organizadas por el gobierno dictatorial, se estableció oficialmente la lista de participantes en este acto patriótico. Entre los argumentos esgrimidos para esta determinación estaba que "esos nombres deben ser los adoptados [...] por el pintor nacional don Juan Manuel Blanes, figurando, además, en documentos con las firmas autógrafas de Lavalleja y Oribe". Para esta reglamentación se debía proceder "aprobando esa nómina según el orden dispuesto por el pintor Blanes".

9. Esta iconografía constituye el motivo central sobre el que se realizó en 1952 la película *El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales*, dirigida por Miguel Ángel Melino.

10. Véase, por ejemplo, el rol de esta imagen para la construcción visual del programa *El origen: Independencia* de Mueca Films, dirigido por Juan y Facundo Ponce de León en el año 2015.

11. Dentro de las nuevas significaciones que desde el ámbito del arte contemporáneo han dialogado con la tradición de este cuadro ícono creando nuevos sentidos, mencionaremos, entre los artistas nacionales, el caso de Pablo Uribe y de Jorge Francisco Soto. En el año 2004, Uribe presentó su obra *Alegoría* en la que realizó una instalación y performance al exhibir el boceto cromático del *Juramento* conservado en el acervo del MHN junto a la presencia de un guardia de sala que encarnaba la vigilancia de la tradición. Para este caso, véase el catálogo de la exposición con curaduría de Santiago Tavella, Graciela Taquini y Daniela Bouret: *Marcas oficiales*, Montevideo, Centro de Exposiciones Subte, 2004. Por su parte, Soto realizó una exposición denominada *Los tres Blanes* en el año 2011 en el Museo Blanes, en la que presentó una videoinstalación donde multiplicó la iconografía del *Juramento* proyectando esta imagen en otros ámbitos del espacio museístico, más allá de su consagración material, unicidad y aura, en la que cobraban sentido nuevas relaciones con los espectadores a través del vínculo de la imagen filmada y proyectada.

DE LA IDEA A LA REALIZACIÓN: EL PROYECTO DEL CUADRO HISTÓRICO SOBRE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES DE BLANES

En el contexto del último tramo del siglo XIX latinoamericano, las producciones culturales fueron particularmente decisivas en la construcción de operaciones políticas y simbólicas que contribuyeron a la consolidación de los Estados nacionales modernos, de las que fueron, en gran medida, agentes. Ciertas producciones literarias, iconográficas e historiográficas incidieron, progresivamente, en la construcción de los imaginarios nacionales (Burucúa y Campagne, 2003).

En este contexto la función social de las imágenes, particularmente la de las pinturas de temas históricos, estuvo preferentemente asociada a educar y *civilizar*, en un sentido progresivo, hacia la consolidación nacional. Las imágenes, así como los discursos en torno a ellas, fueron útiles para aportar elementos visuales y discursivos de cohesión social (Malosetti Costa, 2006).

La creación del *Juramento* realizada por Blanes debe contextualizarse en esta trama compleja de ideas y proyectos culturales, sociales y políticos. Particularmente, a través de este cuadro Blanes logró crear una imagen histórica que, dentro de su contexto de creación, promovía una representación del pasado funcional a la legitimación del proyecto político nacional modernizador impulsado por la elite gobernante. De esta manera, el cuadro fue reconocido y legitimado desde sus primeros momentos de presentación pública. Con esta obra y su favorable recepción, Blanes consiguió un primer reconocimiento en su tiempo como pintor de historia, tal como él mismo había proyectado para su trayectoria profesional. Posteriormente, durante el siglo XX esta imagen fue apropiada y legitimada en diferentes contextos a través de variadas estrategias de promoción, difusión, circulación y reconocimiento, que aportaron nuevas instancias de resignificación a la luz de diversos proyectos nacionales.

Sin embargo, más allá de este cuadro, Blanes creó un repertorio de imágenes sobre la historia de Argentina, Chile y Uruguay, que progresivamente fueron reconociéndose y legitimándose como significativas.

Figura 4
Artigas en la puerta de la Ciudadela.
Juan Manuel Blanes. 1884.

No todas las pinturas históricas que creó Blanes fueron presentadas y recibidas de la misma manera en su contexto. Otras obras pintados por el artista que apelan a temas o acontecimientos de la historia nacional, como los cuadros *Artigas en la Ciudadela* y *Batalla de Sarandí* —ambos considerados inconclusos—, fueron conocidas públicamente en los primeros años posteriores a la muerte del pintor. El retrato de Artigas pintado por Blanes constituye desde mediados del siglo XX la imagen más difundida del prócer (Malosetti Costa, 2013).

La creación del *Juramento* por parte de Blanes ha sido datada entre 1875 y 1877 en Montevideo (Fernández Saldaña, 1931; de Salterain y Herrera, 1950). Sin embargo, algo más de una década antes de emprender la elaboración definitiva del cuadro, Blanes ya había arribado a la idea de crear una pintura histórica sobre el tema.

Inmerso en una red de colaboraciones intelectuales y políticas, Blanes parece haber captado en su medio la necesidad y eficacia de la pintura histórica monumental en tanto contribución a la construcción simbólica nacional, cuestión que ha sido especialmente efectiva en la elaboración de esta obra en particular.[12]

En las décadas del sesenta y del setenta del siglo XIX en Uruguay, la cuestión de los Treinta y Tres estaba presente en el ambiente político e intelectual ante la necesidad de consolidar un imaginario nacional cohesionador, indispensable para evitar una eventual disolución del Estado (Rocca, 2000: 241).[13]

12. Como ha afirmado Pierre Bourdieu (2003: 208) en su teoría social de las relaciones de los campos, en gran medida es una relación particular entre un *habitus* socialmente constituido y el campo de posiciones instituidas la que crea a los "creadores". De todos modos, en el último tramo del siglo XIX rioplatense, el *campo artístico* estaba en una etapa inicial de estructuración.

13. En 1864 fue inaugurado el monumento conmemorativo de los Treinta y Tres erigido en la playa de la Agraciada en el lugar del desembarco, iniciativa que fue promulgada por ley N.º 764 de fecha 18 de abril de 1863 (Armand Ugon, Cerdeiras Alonso, Arcos Ferrand y Goldaracena, 1930: 6, 11-12). Según de Salterain y Herrera (1950: 165) esta iniciativa fue promovida y solventada por Domingo Ordoñana, acaudalado hacendado de Soriano, integrante de la comisión encargada de redactar el Código Rural de 1875, posteriormente fundador de la Asociación Rural del Uruguay, y amigo personal de Blanes. A su vez, en 1876 se organizó el concurso para el monumento a la Independencia Nacional. El monumento ganador de este certamen, realizado por el escultor Juan Ferrari, fue inaugurado en 1879 y ubicado en la plaza Asamblea de la ciudad de Florida.

ANTECEDENTES DEL PROCESO CREATIVO

No quedan dudas de que la idea del cuadro de los Treinta y Tres de Blanes fue elaborada varios años antes de su realización definitiva.[14] Para los fines de la presente investigación, tomamos como antecedente certero una carta enviada por Blanes a Andrés Lamas en 1865. Esta pieza documental ha sido referida por de Salterain y Herrera (1950: 157) y por Fernández Saldaña (1932: 1; y 1939: 17) aunque sin profundizar en su análisis. En este documento, Blanes le menciona a Lamas[15] una anécdota sobre la idea de realización del cuadro de los Treinta y Tres Orientales, proyecto que no pudo ser concretado en aquellas circunstancias:

> A propósito de cuadros de historia y con motivos de mejoras que el Gobierno hace aquí en la casa de Gobierno, el Sr. D. Juan Ramón Gomez tuvo la feliz ocurrencia de hablarme sobre la oportunidad de hacer el cuadro del desembarco de los 33 patriotas. Esta idea, que para U. no es nueva por cierto, halagó, no ya mis deseos de sacudir la mezquindad y las penas de mi vida material, pero sí el deseo de mostrarme en cuanto me considero capaz como pintor de historia, para alcanzar algo más de lo que se me acuerda como retratista, como le llaman a uno por aquí. Hice un boceto que se me pidió, y me presté á hacerlo sin conocimiento del lugar del desembarco, para mostrar una composición solamente: di escritas las condiciones que debe reunir un cuadro histórico concienciosamente tratado, contesté a la pregunta sobre precio (300 onzas por el cuadro en que las figuras sean de la mitad del natural, y setecientas si de tamaño natural), esperé por una resolucion, y yendo hace cuatro días en su busca, el Sr. Gómez, en cuya sola voluntad no está sin duda el resolver, me contestó vacilando y sin repugnarle la cosa, de lo que he deducido que el cuadro se haría si el señor Gómez tuviese compañeros tan entusiastas como Ud, para acariciar una idea que, en mi opinión, no carece de objeto moral (Blanes, 1865a).[16]

Figura 5
Andrés Lamas en su estudio. Fuente: *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.* 1928.

14. En la historiografía, quien arriesga la ubicación del antecedente más remoto de este proceso creativo es la profesora María Julia Ardao (1975: 18). En su texto sobre el *Juramento*, Ardao plantea que en el extremo superior izquierdo del Acta de donación de dos fragmentos de la bandera de los Treinta y Tres Orientales se identifica una viñeta, figura caligráfica decorativa. En esta imagen, según la autora, Lavalleja es ubicado en el centro de la viñeta rodeado por los patriotas que en su composición forman un círculo. De este modo, identifica un antecedente iconográfico que adelanta el esbozo básico de la composición final de Blanes. Asimismo, la autora identifica dos firmas en el mismo documento que podrían vincularse con los creadores de la imagen: Juan Manuel Besnes e Irigoyen y Juan Manuel Blanes. Según expresa Ardao: "Nos inclinamos a creer que el dibujo es obra de Blanes, lo que vendría a constituir un interesante antecedente del lienzo de 1878" (1975: 18). Por su parte, de Salterain y Herrera (1950: 159) reproduce iconográficamente un boceto en su libro sobre Blanes, que ubica como un "primitivo estudio parcial" para el *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. El autor data esta imagen como producida en Florencia en 1864 y conocida en Montevideo en 1901. Cabe destacar que no se cita la procedencia de este boceto ni se profundiza en aspectos de su realización por parte de Blanes. Esta atribución es mencionada, a su vez, posteriormente, mediante cita a de Salterain y Herrera, en la síntesis biográfica de la publicación *Juan Manuel Blanes: La nación naciente (1830-1901)* en Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 23.

15. Nacido en Montevideo en 1817, Andrés Lamas fue un político e intelectual cuyo pensamiento y accionar fueron decisivos para buena parte de los procesos políticos y culturales del siglo XIX en la región. Ocupó cargos en el Gobierno de la Defensa durante la Guerra Grande, fue jefe político en 1843 y ministro de Hacienda en 1844. Cumplió funciones diplomáticas como ministro en Brasil, donde negoció en 1851 los tratados de límites con Uruguay. Fue autor del manifiesto político "Andrés Lamas a sus compatriotas" (1855). En 1875 y 1876, años de realización del cuadro de los Treinta y Tres Orientales, Lamas fue ministro de Hacienda del gobierno de Pedro Varela. A lo largo de su itinerario intelectual sus reflexiones tuvieron presente la necesidad de buscar y legitimar elementos culturales americanistas, propios de las jóvenes naciones independientes. Esta coincidencia filosófica e intelectual propició la sociabilidad y los intercambios epistolares que reunieron a Lamas y a Blanes como interlocutores entre los años 1864 y 1891. Lamas fue, además, un importante coleccionista de arte, libros y documentos históricos. Para una aproximación a las relaciones entre Blanes y Lamas, véase el texto de Broquetas y Cuadro publicado en Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor (2001). Para una profundización sobre la figura e influencia regional de Lamas en el campo historiográfico, véase el trabajo de Sansón (2015).

16. En las transcripciones documentales se mantiene la grafía original.

En este fragmento, escrito a poco más de un año del regreso de Blanes de Europa, se ponen de manifiesto algunos elementos de gran interés para nuestro análisis. Por un lado, a través de esta fuente es posible documentar el intercambio previo sobre la idea de pintar este cuadro histórico entre Blanes y Lamas.[17] Por otro, en este manuscrito Blanes explicita lo que implicaría este encargo para su carrera: sopesar sus penurias económicas, pero, especialmente, demostrar públicamente de lo que era capaz en tanto pintor de cuadros históricos. Este proyecto le permitiría trascender la figura del mero retratista para legitimarse como pintor de historia, cuestión que buscaba consolidar con respecto a su imagen profesional, diferenciándose de otros pintores de la época.

En tercer lugar, en este pasaje se describen sucintamente algunos aspectos de su metodología artística, ante un cuadro semejante. Frente la idea y la posibilidad de su concreción, elaboró un primer boceto a modo de esbozo de la composición general, aunque sin tener conocimiento del lugar (esto hubiera sido deseable según sus ideas).[18] Redactó un texto detallando las condiciones que debía reunir un cuadro histórico responsable, estipuló precios en función de las dimensiones de las figuras representadas y manifestó el contenido moral que este cuadro podía promover.

Otro aspecto de interés es la cuestión de que ante la no concreción del proyecto en acuerdo con Juan Ramón Gómez,[19] Blanes le sugirió más o menos discretamente a Lamas la posibilidad de que fuera él quien apoyara tal emprendimiento:[20]

> Hago á U. esta referencia, por que, si es que U. no quiere llevarse la gloria de realizar ese pensamiento, solo, si se ofreciera un motivo para tratar de ese asunto, no se olvide que al ir á Europa á estudiar la pintura y volver á la Patria otra vez, he tenido la noble ambición de desmenuzar entre mis compatriotas el pan adquirido con el estudio. Tenga la bondad de perdonar si soy pesado, pero quiero creer que U. me comprende bien (Blanes, 1865a).

Más allá de la genealogía en los antecedentes, lo que resulta significativo son las formas de creación por las que transitaba Blanes al producir sus cuadros históricos, las estrechas relaciones que mantenía con el poder político y los círculos de intelectuales tendientes a consolidar los apoyos que necesitaba para llevar adelante estos emprendimientos así como para la definición de los temas pictóricos que creaba, real o potencialmente.

Al año siguiente de esta misiva, a comienzos de 1866, Blanes escribió una carta dirigida a la Junta Económico-Administrativa de Montevideo[21] en la que promovía a título personal la iniciativa de pintar dos cuadros de tema histórico —uno de ellos sobre los "33 patrios"— para lo cual solicitaba el apoyo económico de la mencionada corporación (Blanes, 1866a).[22] Para argumentar esta iniciativa, Blanes formuló un detallado proyecto de elaboración de cuadros históricos en el que describió su concepto artístico y las condiciones en las que podían llevarse a cabo tales emprendimientos.

17. En el archivo de Andrés Lamas conservado en el Archivo General de la Nación (AGN) del Uruguay, no se identifica una referencia anterior a este tema en su correspondencia con Juan Manuel Blanes. Es posible que este intercambio haya sido mantenido oralmente o, eventualmente, que se trate de una correspondencia anterior que no ha sido conservada, se encuentre perdida o en otro fondo documental.

18. No tenemos conocimiento de la existencia o eventual ubicación de este primer boceto. Posiblemente se trate del referido por de Salterain y Herrera (1950).

19. Juan Ramón Gómez fue ministro de Hacienda en los años 1865 y 1866 en Uruguay, durante el gobierno provisorio de Venancio Flores.

20. De hecho, posiblemente, la narración de esta anécdota por parte de Blanes a Lamas tuviera subyacentemente este propósito.

21. Las Juntas Económico-Administrativas eran las organizaciones políticas a escala departamental, según la Constitución del Estado Oriental del Uruguay de 1830. El artículo 126 del capítulo II, sección X de dicha carta constitucional establecía que: "Su principal objeto será promover la agricultura, la prosperidad y ventajas del Departamento en todos sus ramos: velar así sobre la educación primaria, como sobre la conservación de los derechos individuales; y proponer a la Legislatura y al Gobierno todas las mejoras que juzgaren necesarias o útiles". Recuperado de: parlamento.gub.uy. En sus manuscritos, Blanes hace referencia a esta entidad como "Comisión Económico Administrativa".

22. Este documento fue referido por Gabriel Peluffo Linari en su texto "Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes", y reproducido parcialmente en Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor (2001). El análisis de Peluffo sobre este documento se centra en los postulados museográficos que el proyecto de Blanes contiene, pero no profundiza en esta pieza documental como antecedente del *Juramento*.

Se trata de un antecedente importante en la elaboración conceptual del *Juramento*, escrito diez años antes de la elaboración definitiva de la obra. Resulta de particular interés para esta investigación el planteo de Blanes sobre la necesidad de recibir apoyo financiero y político por parte del gobierno para la concreción del cuadro de los Treinta y Tres. Asimismo, el examen de este documento y su interpretación nos brindan insumos para pensar las prácticas posteriores en torno a la creación material de la obra y las estrategias desarrolladas a los efectos de que esta pintura ingresara definitivamente al acervo público estatal.

Con esta iniciativa Blanes buscaba obtener un nuevo patrocinio oficial luego de haber sido becado en 1860 por el gobierno uruguayo[23] a través de una solicitud promovida por el propio artista para formarse en Florencia, donde estudió pintura con el maestro Antonio Ciseri. A través de la propuesta de 1866 Blanes solicitaba financiamiento para la concreción de dos cuadros históricos en Florencia: uno sobre los Treinta y Tres Orientales (lo que ya por entonces concebía como "la madrugada del 19 de abril de 1825 en el Arenal Grande")[24] y otro sobre la batalla de Sarandí, Rincón o Ituzaingó. Sin embargo, en su planteo se refirió fundamentalmente al cuadro de los Treinta y Tres (Blanes, 1866a).

Del mismo año data la primera edición del texto *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay* de Francisco A. Berra,[25] el cual construyó un relato historiográfico sin precedentes acerca del episodio del desembarco de los Treinta y Tres destinado a un público escolar (Ardao, 1975: 26). Este libro se basaba en crónicas y memorias sobre estos sucesos, en circulación a comienzos de la década del sesenta del siglo XIX. Por otra parte, el *Bosquejo histórico...* fue muy difundido en las instituciones educativas uruguayas (Oddone, 1959: 17) entre su primera publicación y, al menos, su tercera edición en 1881.[26]

Es posible considerar la incidencia del discurso historiográfico de Berra en la formulación inicial de Blanes así como en su conceptualización final de la obra. Berra publicó, además, una extensa nota sobre el *Juramento* en el diario *El Siglo* a pocos días de su presentación pública, el 9 de enero de 1878. Posiblemente, ambos discursos, el iconográfico de Blanes y el textual de Berra, se apoyaron recíprocamente en el contexto de presentación de la obra (1878) y contribuyeron a una más eficaz comunicación de los símbolos implícitos.[27]

Si se considera la propuesta del año 1866, en un acercamiento a las circunstancias de Blanes y su contexto, es posible interpretar que el pintor se producía a sí mismo en tanto artista, en el sentido de que en su época proponía aspectos de política cultural a los gobernantes, de los que se beneficiaba directamente, al tiempo que lograba desarrollarse como pintor nacional y americano, con aportes visuales que contribuían a la consolidación de las naciones sudamericanas.[28] En este sentido, es posible interpretar a Blanes como un artista activo que se constituía gradualmente como profesional al tiempo que aportaba elementos, aún en una fase incipiente, para la estructuración, posterior, del campo artístico.

23. Por ley N.º 615, promulgada el 12 de abril de 1860, le fue otorgada a Juan Manuel Blanes una pensión de estudio, prevista por cinco años, "para estudiar en Europa el arte de la pintura". El 15 de junio de 1863 el monto de esta pensión fue elevado, según ley N.º 783 (Armand Ugon, Cerdeiras Alonso, Arcos Ferrand y Goldaracena: 6, 26-27).

24. Según testimonios de los protagonistas del hecho, el desembarco aconteció en la noche.

25. El libro *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay* de Berra tuvo en los años sucesivos tres ediciones con reformulaciones ampliamente controvertidas por su concepto de la historia como disciplina y la visión antiartiguista que promovía. Las controversias radicaron en que la obra constituía una excepción en el contexto de esfuerzos que se venían realizando para conformar un imaginario nacional cohesionador (Sansón, 2006).

26. Asimismo, la segunda edición del *Bosquejo histórico...* de Berra es del año 1874, un año antes de que Blanes comenzara a trabajar en el cuadro definitivo del *Juramento*.

27. Por otro lado, un fragmento de la nota de Berra de 1878 se reprodujo en 1941, dentro de los textos que conformaron el volumen 1 del catálogo de la "Exposición Juan Manuel Blanes" del Teatro Solís, impulsando hacia otra temporalidad esta estrecha relación entre imagen y texto.

28. Esta estrategia de producción y gestión puede verse también en la solicitud previa de Blanes ante el Parlamento para ser enviado como pensionado a cursar estudios de pintura en Europa (Fernández Saldaña, 1931: 48-51).

Para la conceptualización y formulación de la propuesta ante la Junta Económico-Administrativa en 1866, Blanes se basó directamente en el antecedente regional del pintor peruano Luis Montero y refirió a su cuadro *Los funerales de Atahualpa* así como a la trayectoria creativa de este artista, como antecedentes. En su carta, Blanes argumentaba que de ser atendida su solicitud: "la República puede fácilmente llegar a enorgullecerse al ser la segunda que en América registra en su Museo alguna de sus más notables páginas" (Blanes, 1866a).

Como nota al pie de la referida carta, expresaba:

> El Señor D. Luis Montero después de estar pensionado seis años en Italia, y vuelto á su país (Perú), ha sido encargado por su Gobierno de ejecutar en Florencia el cuadro de las escequias tumultuosas del Inca Atahualpa [El boceto de este cuadro lo posee Blanes] (Blanes, 1866a).

A los efectos de concretar su solicitud, Blanes argumentaba que al trabajar en el exterior se reducirían los costos de manufactura de la obra, y que contaría además con supervisión técnica y crítica especializada, cuestiones a las que, según señalaba en su fundamentación, no podía acceder en Uruguay (Blanes, 1866a).

En su argumentación, Blanes reconoció en la Junta Económico-Administrativa una labor *civilizadora* en un sentido de progreso, de modernización económica y de disciplinamiento social. El pintor se asoció con la misión que identificaba en el gobierno departamental, posiblemente como recurso persuasivo pero probablemente también en sintonía con su contexto ideológico, al atender "á las mejoras que deben proporcionar al pueblo comodidad, recreo y educación" y al "fomentar los medios de educación en general" (Blanes, 1866a).

A su vez, identificó en la Junta un espíritu de construcción nacional, en tanto se ocupaba a su juicio de "dotar al Departamento de la Capital de todo lo que á él le falta" (Blanes, 1866a). Ante este estado de cosas, Blanes se asoció a estas ideas al proponer:

> ...representar dignamente á la República, y decir con eso á los de fuera que, aunque en pequeña escala, el país basa su progreso en la aplicación de los elementos que no solo instruyen al pueblo, sino que lo estimulan y encaminan acía la voluntad de recibir esa misma instrucción (Blanes, 1866a).

En su proyecto, Blanes propuso que el gobierno departamental apoyara la realización de estas obras por su parte, que serían a su vez destinadas a integrar las colecciones del Museo Nacional.[29] En el desarrollo de su fundamentación, se detuvo en la consideración de las carencias que a su juicio tenía este museo en materia de obras pictóricas, entendiendo que se ubicaba en las antípodas de las aspiraciones que, de acuerdo con su pensamiento, debía tener un museo entendido como "orgullo nacional". Según sus ideas, dotar al Museo Nacional de un cuadro histórico de grandes proporciones le daría a esta institución un carácter más "respetable [...] y haría de él un monumento de recreo y de instrucción popular" (Blanes, 1866a).

29. El Museo Nacional fue la primera institución museística del Uruguay. Creado en 1837, integraba colecciones de historia natural y posteriormente de bellas artes e historia. En 1911, por Ley N.º 3.932 de 1.º de diciembre del mismo año, se crearon separadamente las siguientes dependencias a partir de aquella institución: Museo Nacional de Bellas Artes, Archivo y Museo Histórico Nacional y Museo Nacional de Historia Natural: las colecciones del ex-Museo Nacional fueron repartidas en las nuevas dependencias según correspondiera (Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y Museo Nacional de Bellas Artes, 1966: LXI).

A través de su iniciativa, Blanes mencionaba la relevancia de su propuesta en tanto estaba en juego "la importancia moral" de un cuadro que proyectaba como "serio, artístico, histórico y verosímil de uno de los más brillantes episodios de nuestra nublada historia, y de la historia americana también" (1866a).

Para lograr su cometido, Blanes argumentaba su idoneidad profesional como pintor capaz de emprender este tipo de obras a partir de la legitimidad que le daba haber estudiado regularmente el arte de la pintura en Europa. En su texto de 1866, Blanes construyó una imagen de sí mismo que lo distinguía de otros pintores de la época, que se ocupaban del "arte anti-liberal y servil del retratista" (Blanes, 1866a).

En su propuesta del año 1866, a cambio de una contraprestación por la creación de las pinturas históricas aludidas, que estipulaba a modo de contrato entre ambas partes, Blanes se comprometía a ejecutar artísticamente los dos cuadros (el de los Treinta y Tres y el de la batalla de Sarandí), de la siguiente manera:

> ...con figuras de dos tercios del natural, ajustándose á las prácticas y preceptos más vigorosos del arte en Europa, á saber: -Verdad, unidad y verosimilitud de la representación – Verdad de costumbres- Verdad de colorido- Filosofía de la composición- Claro-oscuro grandioso ó sea distribución justa de las masas – Dibujo correcto- Justicia de perspectiva- Accesorios históricos- Movimiento característico- Identidad de todos aquellos pensonages de quienes sea posible adquirir retratos, (por malos que sean) – Verdad topográfica- Sentimiento- Expresión-Verdad de la acción expresada- Carácter especial en las figuras- Unidad y relación respectiva en la acción comun, y duración de la obra (Blanes, 1866a).

Asimismo, el artista proponía trasladarse hasta los lugares donde habían tenido lugar las escenas a representar, así como contar con una persona que relatara los hechos al artista para su creación. A su vez, preveía una cuota de creación personal en la composición, en tanto establecía una cláusula por la cual se amparaba para:

> ...permitirse las licencias que el arte permite, siempre que estas licencias no comprometan la historia y la unidad del asunto representado- Aproposito, y entre otras (relativamente al cuadro de los 33) el artista proponente opinaría y optaría por alterar la hora histórica, cambiando la noche por la madrugada (Blanes, 1866a).

Estos aspectos ponen de manifiesto el proyecto de creación iconográfica que Blanes estaba imaginando: una representación verosímil en la cual había lugar para la elaboración conceptual e ideológica del artista. Dicho de otra manera, los cuadros históricos que Blanes proyectaba, lejos de proponerse una mera reproducción de lo real lo más fiel posible al hecho histórico o a una pretendida "verdad histórica", promovían la opción artística de construcción iconográfica. Aquí ya se esbozaba un elemento de distinción conceptual y creativa que particularizaba la labor de Blanes, diferenciándolo de otros artistas y de otras pinturas.

Como mencionáramos anteriormente, previamente Josefa Palacios había pintado un cuadro sobre el *Desembarco de los Treinta y Tres* que, a diferencia del cuadro —posterior— de Blanes, representa una imagen genérica de los patriotas sin individualizarlos ni otorgarles connotaciones heroicas. Esta composición sitúa la escena en medio de la noche oscura, y sin involucrar la subjetividad de la artista. Palacios recreó este acontecimiento en su pintura de manera distante, como si mirara a los Treinta y Tres desde el ojo de una cerradura. Por el contrario, la estrategia compositiva de Blanes fue la de construir una imagen próxima, valiéndose de una mirada omnisciente. Ambos efectos repercuten en las experiencias de los espectadores de los respectivos cuadros.

Las ideas de Blanes sobre el tema, su particular conceptualización, la metodología y la viabilidad sobre la creación de cuadros históricos que sistematizó en su escrito de 1866, estuvieron presentes en la concreción final del cuadro, que culminó en diciembre de 1877.

La solicitud de 1866 fue aceptada formalmente por la Comisión de Hacienda de la Junta Económico-Administrativa con algunas objeciones. A través de una nota se le comunicó al artista que el apoyo que solicitaba debía ser aprobado por el gobierno nacional, autoridad a la que la Junta debía supeditarse. Además, se ponía de manifiesto que el proyecto implicaba una alta suma de dinero, ante lo cual se sugería llevar a cabo solamente uno de los cuadros (Junta Económico-Administrativa, 18 de marzo de 1866).

La propuesta de financiamiento de Blanes para realizar estos dos cuadros de tema histórico en Europa finalmente no pudo concretarse en esta instancia, tal como había sido solicitado por el pintor. Sin embargo, en una nueva carta dirigida a la Comisión Económico-Administrativa con fecha 11 de julio de 1866, Blanes propuso como contraproyecto la puesta en funcionamiento de una Academia de Dibujo en Montevideo, que él dirigiría, para formar a artistas profesionales (Blanes, 1866b).[30]

Lo que nos interesa rescatar con respecto a la formulación del proyecto inicial de creación de los cuadros de tema histórico y de su recepción por la administración departamental en 1866, es que a partir de ello quedaron planteadas las pautas de viabilidad de un emprendimiento de tales características: se podía solventar únicamente una de las dos obras propuestas, y para lograr el apoyo económico para su concreción se requería el apoyo del gobierno nacional. A mediados de la década del setenta del siglo XIX estuvieron dadas las condiciones para el desarrollo de este emprendimiento. Blanes comenzó a trabajar entonces en el cuadro de los Treinta y Tres que ya había conceptualizado más de una década atrás. Como veremos más adelante, por entonces Blanes pudo concretar los apoyos para la realización de esta obra que inmediatamente a su presentación pasó al acervo público.[31]

30. Esta academia de dibujo dirigida por Blanes tuvo actividad entre los años 1866 y 1868 en Montevideo.

31. El otro cuadro que había proyectado Blanes en 1866, *Batalla de Sarandí*, fue iniciado luego de la realización del *Juramento*, hacia 1880 en Florencia y continuado hasta los últimos años de su vida (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 130). Este cuadro y su boceto pasaron a manos del Estado en 1925, por ley N.° 7.825, del 22 de abril, cuando el Parlamento nacional, reunido en Asamblea General, aprobó comprar obras de Juan Manuel Blanes a sus herederos (por la cantidad de 18.000 pesos) y destinarlas al MHN y Museo de Bellas Artes. Entre las obras adquiridas en esta instancia, consideradas "piezas artístico históricas del expresado pintor Nacional" constan, además: el boceto cromático del Juramento de los Treinta y Tres Orientales, *Artigas en la Ciudadela*, *La Jura de la Constitución*, *Batalla de las Piedras*, dos retratos de Artigas sobre papel en carbón, *Retrato de la familia Blanes*, *Retrato de la esposa del pintor*, apuntes de documentación histórica, otras academias y bocetos, objetos. Esta adquisición de obras de Blanes con destino al acervo público nacional fue promovida por Pablo Blanco Acevedo en su gestión como secretario de Estado en el ministerio de Instrucción Pública en los años inmediatamente anteriores a la referida adquisición de obras. Véase: *Antecedentes del cuadro* Artigas en la Ciudadela, s/d.

DISEÑOS COMPOSITIVOS Y PROCESO DE CREACIÓN

La incursión de Blanes en la pintura de tema histórico puede identificarse a lo largo de su carrera como pintor desde sus tempranas obras autodidactas, pasando por su período de trabajo para el general Urquiza en el palacio San José en Entre Ríos. Sin embargo, fue a partir de su etapa de formación académica en Florencia (1860-1864), que Blanes pudo elaborar una visión más clara de cuál podía ser su aporte a las recientes naciones sudamericanas.

A partir de esta etapa Blanes logró elaborar su estrategia de identificación de temas socialmente fundamentales que funcionaran como atractivo tanto para gobernantes e intelectuales —quienes podían oficiar de mecenas, promotores y compradores—, como particularmente para el público urbano de sectores sociales altos, sobre quienes los poderes de la pintura podían ejercer sus efectos simbólicos y moralizantes en los valores de la nueva sociedad moderna en formación.

Durante los años que transcurrieron entre la idea inicial y la concreción del *Juramento*, Blanes se dedicó a desarrollar otros proyectos de su interés personal y de relevancia para los círculos políticos e intelectuales con los que se vinculaba, entre los que cabe destacar las obras *Muerte del general Venancio Flores* (1868), *Asesinato de Florencio Varela* (1870), *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), *La revista de Rancagua* (1872), y *Los últimos momentos de José Miguel Carrera* (1873).

Estas obras dan cuenta del interés de Blanes por la historia, pensándola en sus interacciones regionales y dotando para la posteridad de instantáneas de memoria sobre acontecimientos que fueron construidos iconográficamente por el artista (en tanto *autor*), a partir de estudios previos, que incluyeron lecturas historiográficas, testimonios y revisión de tradición oral sobre personajes, lugares, armas y vestimenta.[32]

El relato tradicional sobre el proceso de creación del *Juramento* indica que exactamente a los cincuenta años del desembarco de los Treinta y Tres en la playa de la Agraciada, Blanes habría concurrido al amanecer junto a sus amigos, el naturalista José Arechavaleta y el hacendado Domingo Ordoñana, y a su hijo Juan Luis Blanes al lugar preciso del hecho, próximo a la estancia de Ordoñana. Allí, Blanes habría tomado conocimiento de las características observables del lugar exacto, la luz y el clima.

La narración de esta visita inspiradora al tiempo que patriótica, ha sido reproducida en la historiografía por varios autores, entre ellos Fernández Saldaña (1931), de Salterain y Herrera (1950) y Peluffo (1999). El relato se basa en un testimonio de Ordoñana publicado en la prensa en el contexto de la presentación pública del cuadro en 1878,[33] narración que por diversos motivos ha sido convocada como elemento fundamental en la explicación de la metodología creativa de Blanes en la elaboración de esta obra.

Consideramos que este relato, más allá de su veracidad, posiblemente contribuye a darle legitimidad al artista y a su obra, en la larga duración, en las distintas temporalidades en las que ha sido citado, en la medida en que lo posiciona discursivamente casi como testigo presencial de los hechos, a pesar de los cincuenta años de distancia temporal entre el acontecimiento histórico y la pintura.

32. Cuando le resultaba posible, Blanes buscaba visitar los lugares (o escenarios) en los que se situaban los argumentos de sus cuadros o, al menos, procuraba documentarse a través de fotografías, textos historiográficos u otras representaciones o relatos (Fernández Saldaña, 1931).

33. Publicado originalmente en *La Tribuna* del 2 de enero de 1878 y reproducido en de Salterain y Herrera (1950: 165).

Figura 6

Figura 7

Este relato de la presencia del pintor y sus allegados en el lugar de los hechos contribuye a darle un estatus de verdad al cuadro y coadyuva a oficializar a esta imagen como la "verdadera" representación de los Treinta y Tres, a partir de su inmersión en el espacio físico, en tanto el entorno sí ha sido pintado del natural, más allá del desfasaje cronológico.

En el proceso creativo del *Juramento*, Blanes realizó numerosos bocetos en distintos soportes, como papel o tela, a lápiz y al óleo, bien con estudios de figuras parciales, estudios del paisaje, detalles particulares de la composición o aproximaciones al conjunto. Vale decir que este cuadro emblemático guarda relaciones con otros fragmentos parciales que dan cuenta del proceso particular de creación por el que transitó el artista.

Los bocetos diseñados a lápiz en papel y pintados con óleos cromáticos, conservados en el Museo Blanes,[34] constituyen los primeros esbozos de la composición de los que tenemos conocimiento (figs. 4, 5 y 6). A modo de ensayos, son aproximaciones parciales a partir de las que Blanes fue arribando a la definición de su obra final plasmada en el lienzo de grandes dimensiones. Se trata de estudios en los que el artista fue creando esta iconografía particular, definiendo especialmente su peculiar composición y haciendo un estudio minucioso de los detalles a representar. En ellos pueden observarse detalles, tanto de las figuras principales como de las secundarias, de las poses corporales individuales y en grupos reducidos, la definición de las características fenotípicas de los rostros y las manos,

34. Una selección de esta serie de bocetos fue exhibida en el Museo Blanes en el año 2015, con motivo de la presentación de la restauración del *Juramento*.

Figuras 6, 7 y 8
Diseño de Juan Manuel Blanes para cuadro
"Juramento de los Treinta y Tres", Museo Blanes.

Figura 8

sus expresiones particulares, en ocasiones la representación estática del movimiento, los gestos imaginados para algunos patriotas en su acto de jurar, el uso discreto de armas, el diseño de la vestimenta recreada, los sombreros, los objetos del entorno y la paleta cromática.[35] Estos estudios caracterizaron en lo sucesivo la definición de la imagen, que luego de largas meditaciones, pintó Blanes en este cuadro.

Resulta significativo destacar que hay una gran concordancia en líneas generales entre los diseños de los bocetos, al menos los considerados hasta el momento, y la obra acabada. Debido a esta correspondencia iconográfica, es posible pensar que estos bocetos fueron hechos en los años inmediatamente anteriores a la realización definitiva del cuadro. Este aspecto nos revela que, en su proceso creativo, el artista tenía muy presente conceptualmente la representación iconográfica que buscaba. La aproximación a la imagen fue dada a partir de los bocetos, pero no es posible identificar un cambio en su conceptualización. Las representaciones de los bocetos se corresponden a grandes rasgos con la imagen del cuadro definitivo.[36] Sin embargo, es posible identificar en los bocetos a lápiz una mayor sutileza expresiva, por las propias características del medio, ya que, al ser un estudio o aproximación, puede leerse un acercamiento parcial y exploratorio a lo que sería el diseño de la obra.

35. En los bocetos en papel predominan los colores rojo, azul y negro sobre el fondo blanco del papel.

36. Hay al menos dos obras de Blanes, *Muerte del general Venancio Flores* (1868) y *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), en las que existe una notoria diferencia entre boceto y obra acabada. Se trata en ambos casos de bocetos al óleo. Tal es así que podría pensarse en la posibilidad de considerar dos cuadros diferentes sobre un mismo tema.

Otra de las obras que se conservan en las colecciones públicas nacionales vinculadas al *Juramento* consiste en un boceto al óleo[37] perteneciente al acervo del MHN, denominado de igual manera que el cuadro de referencia, que se considera un "estudio cromático, para la ejecución del gran cuadro del *Juramento*" (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 133). Este boceto al óleo de pequeñas dimensiones fue exhibido en la exposición organizada en el Teatro Solís en 1941. Se integró a las colecciones del MHN a partir de la ya mencionada compra de varias obras de Blanes por parte del Estado uruguayo a sus herederos en 1925.[38] Esta pieza guarda una correspondencia formal con la imagen de la obra definitiva, pero se distancia, en tanto boceto, de su realización técnica.

Otra pieza que podemos considerar como estudio preparatorio del *Juramento* es el óleo en papel *Paisaje de la Agraciada*.[39] Según consta en el catálogo de la exposición de 1941, este óleo consiste en un "apunte al natural tomado por el pintor en la Playa de la Agraciada, junto a la desembocadura del arroyo Guardizábal, en el sitio en que desembarcaron los 33 Orientales. Este [...] paisaje es el que sirve de fondo al cuadro del *Juramento*" (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 174). Posiblemente, este boceto cromático haya sido trazado en la visita inspiradora a la Playa de la Agraciada en el cincuenta aniversario del desembarco. Otra obra relacionada es el cuadro *El baqueano de los Treinta y Tres (Andrés Cheveste)*.[40] Se trata de una figura aislada de aquella obra, un retrato del mencionado patriota (Fig. 7). Posiblemente se trate de un cuadro pintado a pocos meses de finalizado y presentado el *Juramento,* en 1878. Según testimonio del coleccionista Octavio C. Assunção[41] (1994) con respecto a su procedencia, Blanes lo habría obsequiado a José María Montero.[42]

Es posible establecer algunas relaciones y diferencias específicas entre el *Juramento* y las series de los gauchos de Blanes. Existe, por un lado, una coincidencia temporal en cuanto a la producción de estas imágenes, realizadas entre 1865 y 1879 (Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 142). Por otro lado, estas iconografías remiten a un entorno espacial semejante. Algunas figuras de los gauchos tendieron a ser representadas por Blanes haciendo énfasis en el peso corporal, repartido entre las piernas flexionadas. En estas representaciones, las posturas corporales requieren en muchos casos de otros apoyos externos para mantenerse, tales como árboles, palenques o caballos.[43] Estas características ponen de manifiesto la representación de cuerpos que no han sido disciplinados en sus usos corporales[44] y que, casi como metáfora de este tránsito entre la sociedad "bárbara" a la "civilizada", podría interpretarse, necesitaban de dispositivos externos para mantenerse dentro de los límites de lo deseable socialmente, de acuerdo a las ideas de los grupos dominantes a las que adscribió Blanes.

Por otro lado, los patriotas del *Juramento* fueron representados en su mayoría con posturas corporales heroicas, solemnes, adoptando convencionalismos académicos. Predomina un uso de la verticalidad, la presencia del tono muscular a través de las poses erguidas, autosostenidas, expuestas teatralmente hacia "afuera", legibles para el espectador. Vale decir que en esta obra hay varias representaciones corporales académicas que pueden conectarse tanto desde su tradición pictórica como con ciertas analogías a los usos corporales codificados de la educación corporal militar, e incluso formas que pueden vincularse con la danza académica.[45]

37. Dimensiones: 31 × 56,5 cm.

38. Véase nota al pie n.° 31. Este boceto fue el utilizado por el artista Pablo Uribe en su obra *Alegorías* del año 2004.

39. Dimensiones: 25 × 52 cm. Exhibido en el marco de la Exposición *Juan Manuel Blanes* de 1941 del Teatro Solís, en cuyo catálogo se consigna que por entonces era propiedad del Dr. Alfredo Navarro.

40. Óleo sobre tela, 100 × 71,5 cm, 1878. Pertenece al acervo del Museo Blanes. Fue adquirido por el Concejo Departamental de Montevideo al Sr. Octavio C. Assunção el 27 de abril de 1961 y entregado al museo por la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos el 25 de mayo de 1964.

41. Coleccionista que, según sus palabras, "recuperó" este cuadro que se encontraba en Brasil, al adquirirlo y luego venderlo a la Intendencia de Montevideo, con destino al Museo Blanes.

42. En el caso de que se tratara de un obsequio a José María Montero (hijo), ampliamente probable en aquel contexto, consistiría en una atención al por entonces ministro de Gobierno de Latorre. En tal caso, sería un indicio más a considerar a la hora de pensar en la procedencia del *Juramento* en manos del Estado uruguayo. Más adelante profundizaremos sobre esto.

43. Este es el caso, por ejemplo, de las siguientes obras de Blanes: *Tomando mate*, *Descanso*, *Crepúsculo* y *Aurora*, entre otros.

44. Más allá de que en algunos casos Blanes utilizara recursos académicos para su representación.

45. En este último caso, nos referimos particularmente a las posiciones de las piernas en la representación de la mayoría de los patriotas, que recuerda a una versión de la cuarta posición de los pies en el ballet. También a la presencia de los rostros erguidos y la mirada algo superior a la línea del horizonte.

Figura 9
Fotografía del cuadro "El baqueano de los Treinta y Tres (Andrés Cheveste)", s/d.

La representación de los cuerpos de los Treinta y Tres estuvo mediada en Blanes por una conceptualización filosófica, moral y política que contribuyó a reivindicarlos como héroes "civilizados", vinculados a una idea de progreso y de educación para la nueva sensibilidad que comenzaba a consolidarse en aquel contexto. A través de esta iconografía, los ideales del Estado nación que el gobierno de Latorre buscaba consolidar fueron corporizados por el pintor en su lienzo.

Otra relación fundamental a considerar dentro del contexto inmediato en el que se creó y presentó este cuadro, en el seno de las políticas latorristas, es la reforma vareliana consolidada a través del Decreto Ley de Educación Común de 1877, que consagró la escolarización obligatoria a partir del concepto de "la educación del pueblo". Por su parte, Francisco Berra publicó en 1878 su obra *Apuntes para un curso de pedagogía*, en la que consideraba la incidencia de la educación del cuerpo (Rodríguez Giménez, 2010: 63).

Tanto en el *Juramento* como en los cuadros de gauchos predomina una construcción conceptual plasmada en los lienzos por parte del pintor que se aleja de una representación de lo real para construir verosimilitudes.

El abordaje de la obra a partir del boceto en tanto estudio fragmentario no parece haber sido en Blanes tanto una cuestión de experimentación artística, sino que más bien tuvo fines prácticos. En sus grandes cuadros de historia, el artista empleaba el diseño de bocetos para establecer diálogos, orales o epistolares, con intelectuales y políticos del ámbito rioplatense con los que trabajaba en varias de sus creaciones regionales.[46] A partir del boceto, Blanes les consultaba sus opiniones al respecto, ideas que en gran medida intervenían en el devenir de las creaciones iconográficas o en los temas a representar.

Un indicio con respecto a estas prácticas de creación puede leerse en una carta enviada por Blanes a Andrés Lamas en 1865, en la que el pintor le expresaba:

> Antes bien desearía producir algo nuevo, y querría que, si Ud ha ordenado el asunto, en cuanto al episodio que se ha de representar, me enviase el texto escrito y los retratos que me deben servir para ir soñando y ejecutando con calma una composición, cuyo boceto enviaré para que Ud. analize (Blanes, 1865b).

Más allá de los intercambios intelectuales y de una relación amistosa, Blanes pintaba esporádicamente obras para Lamas, particularmente entre 1864 y los primeros años de la década del setenta del siglo XIX, a cambio de dinero que este le depositaba en un plazo fijo en el Banco Mauá. Además de la sugerencia temprana que Lamas le habría hecho a Blanes sobre pintar un cuadro de los Treinta y Tres, entre las obras hechas por el artista a iniciativa de aquel consta una copia de su obra *La Rebeca* (o *La Samaritana*). A su vez, entre otras obras, Lamas incentivó el motivo del cuadro *Asesinato de Florencio Varela*. También le solicitó "un Lavalle" y un retrato de Artigas, en el que Blanes comenzó a trabajar en 1870 (Blanes, 1870).[47]

Identificamos, entonces, una enorme relevancia en la relación entre Blanes y Lamas con respecto a la producción de dos de las principales iconografías nacionales del Uruguay, el cuadro de los Treinta y Tres y el retrato de Artigas, temas sugeridos por Lamas y desarrollados iconográficamente por Blanes posteriormente.

46. Uno de los intelectuales con los que Blanes mantuvo una profusa correspondencia sobre variados aspectos fue Ángel J. Carranza, quien fue su amigo y además prologó la "Memoria sobre el cuadro Juramento de los 33".

47. Blanes realizó también un retrato de la esposa de Lamas, Telésfora Somellera. Se trata de un óleo sobre tela en formato ovalado, conservado en el MHN, donado por la familia Lamas en 1923. Se ha datado la realización de este retrato en torno a 1870. Véase el catálogo "Miradas de la Banda Oriental" (2011: 80).

CONCEPTOS CLAVE DEL JURAMENTO Y SU DIFUSIÓN EN LA ESFERA PÚBLICA MONTEVIDEANA A INICIOS DEL AÑO 1878

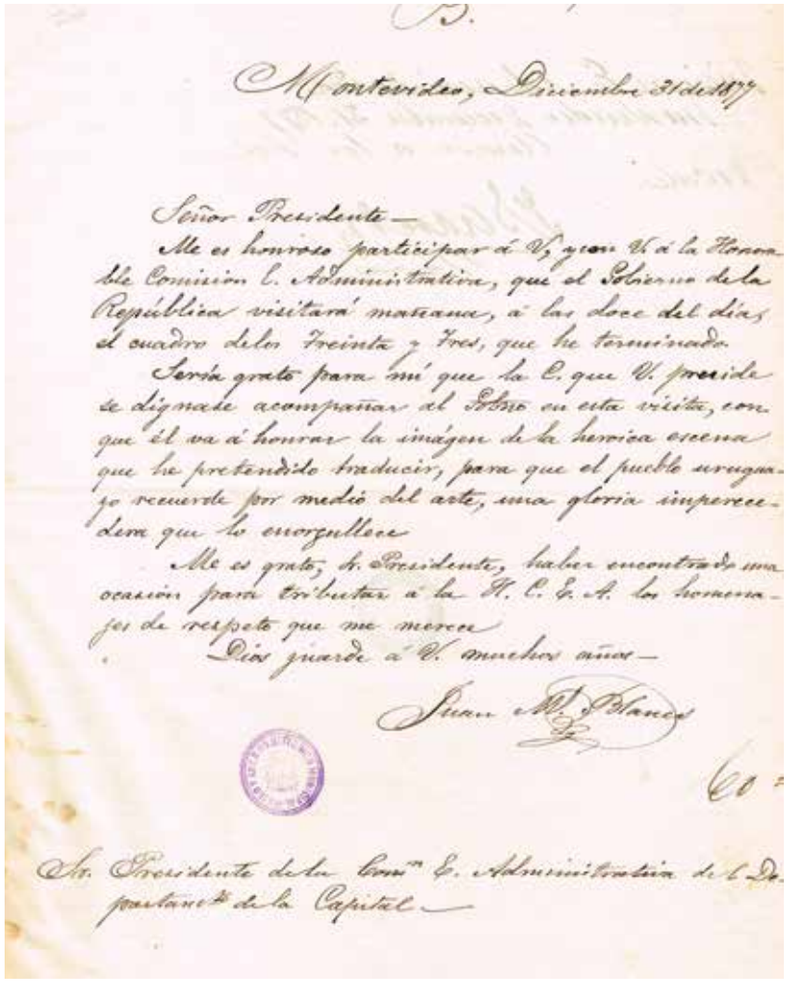
Un momento singular en la trayectoria de este cuadro estuvo dado en la instancia de presentación pública de la obra concluida en enero de 1878, así como en la difusión de la conceptualización que sustentaba la pintura.

A fines de diciembre de 1877 Blanes dio por finalizada su obra de los Treinta y Tres y envió invitaciones (fig. 8) para la inauguración de su obra a representantes políticos.[48] En los primeros días de 1878 el pintor abrió al público la exhibición de este cuadro en su taller (Fernández Saldaña, 1931: 146). A su vez, paralelamente, el 5 de enero se presentó ante un auditorio de la Sociedad Ciencias y Artes[49] de Montevideo reunido en su local, la memoria del cuadro, donde exponía los fundamentos de esta pintura y la argumentación que lo condujo a lograr esa particular representación[50] (Blanes, 1878).

48. Véase: Blanes, 1877.

49. Asociación de intelectuales católicos y masones racionalistas, creada para la difusión y la enseñanza del conocimiento científico (centrado en las matemáticas y sus ramas afines) con el propósito de realizar un aporte a la "civilización" y al "progreso" (Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 102). En 1877 comenzó a publicar su *Boletín*, que se editó hasta 1887, año de la creación de la Facultad de Matemáticas y Ramas anexas dentro de la Universidad de la República. Entre las personas vinculadas a esta sociedad puede mencionarse a: Melitón González, Nicolás N. Piaggio, Jaime Roldós y Pons y Ramón Benzano, entre otros.

50. La lectura del texto estuvo a cargo de Ángel J. Carranza.



Montevideo, Diciembre 31 de 1877

Señor Presidente —

Me es honroso participar á V, para que V á la Honorable Comisión E. Administrativa, que el Gobierno de la República visitará mañana, á las doce del día, el cuadro de los Treinta y Tres, que he terminado.

Sería grato para mí que la C. que V. preside se dignase acompañar al Gobierno en esta visita, con que él va á honrar la imágen de la heroica escena que he pretendido traducir, para que el pueblo oriental recuerde por medio del arte, una gloria imperecedera que lo enorgullece

Me es grato, S. Presidente, haber encontrado una ocasión para tributar á la H. C. E. A. las homenajes de respeto que me merece

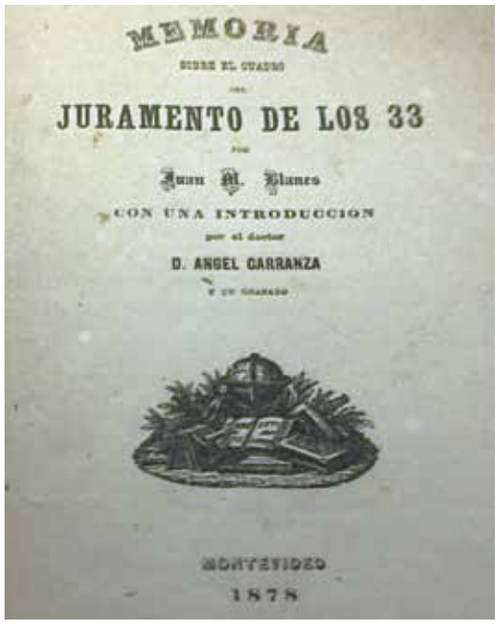
Dios guarde á V. muchos años —

Juan M. Blanes

Sr. Presidente de la Comn E. Administrativa de l. D. partamt de la Capital —

Figura 10
Invitación enviada por Juan Manuel Blanes a la Junta Económico-Administrativa a la inauguración del cuadro de los Treinta y Tres. Montevideo, 31 de diciembre de 1877. Museo Blanes.

Figura 11
Portada de la "Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33" por Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1878. Biblioteca Nacional.



A su vez, el texto de la memoria fue difundido en el *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes*,[51] y fue publicado como libro independiente por la misma sociedad,[52] en una edición que incluía una litografía del cuadro, así como la precisa identificación de los personajes representados (fig. 9).

En su contexto inicial de enunciación, Blanes presentaba públicamente por primera vez esta particular imagen sobre los Treinta y Tres, al tiempo que se ofrecía además una conferencia, se difundía el texto en varias ediciones de una revista científica y se publicaba separadamente la memoria del cuadro.

La propuesta conceptual e iconográfica de Blanes plasmada en este cuadro se constituía en un hecho social que, difundido a través de notas de prensa e invitaciones, captaba el interés de ciertos grupos al adoptar su pensamiento y visualidad varias formas de difusión. La consideración del cuadro circulaba por la opinión pública montevideana por la atención que dio la prensa de estos sucesos al publicar comentarios, análisis y reseñas.

51. El texto de la memoria se publicó en partes pero llegó a completarse en las siguientes ediciones: *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, año II, 13 de enero de 1878, 2, 18-23, Montevideo; *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, año II, 20 de enero de 1878, 3, 28-33, Montevideo; *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, año II, 27 de enero de 1878, 4, 41-44, Montevideo; *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, año II, 3 de febrero de 1878, 5, 51-55, Montevideo; *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, año II, 10 de febrero de 1878, 6, 64-68, Montevideo; *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, año II, 17 de febrero de 1878, 7, 75-80, Montevideo.

52. Para una profundización sobre las relaciones de Juan Manuel Blanes con la Sociedad Ciencias y Artes, véase el texto de Isabel Wschebor "Fe y razón en la pintura patriótica. Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes", en Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, (2001). Para un abordaje de la obra de Blanes y sus vínculos con la masonería, véase el libro de Álvaro Laborde (2015).

Se desplegó entonces un amplio abanico de estrategias de presentación de la obra en juego, ante lo cual resulta significativo considerar el porqué de la escritura de la memoria y de su conferencia en un ámbito público, así como de las razones de su difusión editorial, cuestiones en general no demasiado habituales en lo que respecta a un cuadro.[53]

Por el texto de la misma memoria sabemos que Blanes presentó esta conferencia como retribución por haber sido admitido como miembro fundador de la Sociedad Ciencias y Artes (Blanes, 1878), ya que, de hecho, para ser admitido como socio fundador de la sociedad, por reglamento de la organización (artículo 8, numeral 2) el postulante, avalado por tres socios fundadores, debía presentar una "tesis sobre puntos que se refieran al objeto de la Sociedad" que luego debía ser aprobada por mayoría de votos (*Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, 1878: 151).

Sin embargo, la fuerte presencia, en aquel contexto, del cuadro y las ideas que representaba en la esfera pública de la época, invitan a pensar que se trataba de una posible estrategia de difusión y legitimación primaria de la imagen para sentar las bases iniciales de su favorable recepción. De hecho, gran parte de la promoción del cuadro, de su presentación pública y de su difusión fue patrocinada y avalada por la Sociedad Ciencias y Artes, debido a las ideas de progreso, civilización y nación que presentaba su iconografía.

Cabe destacar que el propio Juan Manuel Blanes se integró a la redacción del boletín de esta sociedad, como director responsable, entre el 13 de enero de 1878 y el 5 de mayo del mismo año inclusive, es decir, desde el primer número en el que comenzó a publicarse el texto de la memoria del cuadro, a una semana de realizada la presentación pública del texto ante esta sociedad.[54]

Blanes logró un cuadro que surgió de un largo período de estudio y meditación, en el transcurso de los años, una obra contundente, edificante, moralizante. Se propuso, según sus propias palabras "sacar á la superficie las verdades históricas que viven confundidas en el ruido del desasosiego político y social, para hacer con ellas ese arte que no solo da fé en la historia de las naciones, sino que ha de servir á la moral" (Blanes, 1878a: 8).

Con estas palabras, Blanes construyó visual y discursivamente un ícono emblemático que desde su primera presentación pública ordenaba y daba sentido a ciertos imaginarios sobre la historia nacional, haciendo una profunda operación iconográfica, en el sentido de dar una dirección a la caracterización visual de la nacionalidad uruguaya que promovía.

Gran parte del éxito inicial del cuadro radica, posiblemente, no solo en sus postulados formales (la destreza técnica, la composición, los usos del color y del claroscuro), sino también en los elementos conceptuales que el cuadro propone, que fueron difundidos socialmente por múltiples vías desde su contexto de enunciación.

Como consta en la memoria del cuadro, gran parte de las elucubraciones que estuvieron en tensión desde las etapas de su proyecto preliminar, se relacionan con la decisión del asunto de la representación, así como su caracterización y escenificación pictórica. El poder de este cuadro, posiblemente esté en su contexto de presentación, en la selección, conceptualización y creación simbólica que elaboró Blanes sobre la temática,

53. Al pintar su famoso cuadro sobre la Independencia del Brasil, *Independencia o Muerte!* (1888), el artista brasileño Pedro Américo difundió su obra junto con un texto explicativo que daba cuenta de sus decisiones conceptuales y estéticas. Para un estudio sobre las relaciones entre imagen y palabra en esta obra, véase: Valladão de Mattos y Salles de Oliveira, C. H. (1999). Para un estudio sobre pinturas de tema histórico en Brasil, véase: de Castro Vieira Christo (2010).

54. Otros directores responsables del *Boletín*, que compartieron actividad con Blanes, fueron: Jaime Roldós y Pons, C. Olascoaga, Ramón Benzano, R. Camargo y Nicolás N. Piaggio.

55. Visto desde nuestro presente, en el siglo xxi, un cuadro de la independencia uruguaya podría asociarse particularmente a algún momento relevante de la revolución artiguista, como los eventos que en los últimos años se celebraron en torno a la revolución oriental que inició en 1811. Véase, por ejemplo: bicentenario.gub.uy. Por ley N.° 18.677 de fecha 13 de agosto de 2010, se declaró "el año 2011 como año de 'Celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental', en el marco de la lucha de los pueblos americanos por su autodeterminación e independencia, reconociendo la participación central de la figura de José Artigas en la misma".

y en la perspectiva diacrónica, en los usos y lecturas que este cuadro ha propiciado en otros momentos históricos de construcción nacional. En las propias palabras de Blanes:

> La historia uruguaya, aunque breve, no carece de muchos puntos interesantes, pero hube vacilado en la elección de alguno, porque los puntos primitivos, por su carácter colonial, provincial, confuso y no bastante afirmado, no podrían consagrarse pintados antes que la historia, escrita definitivamente, los hubiese acordado de manera que no fueran contestados por nadie.
>
> Acentuados esfuerzos de índole patriótica, que chispearon en los primeros años del siglo, me tentaban con su génio, pero dudaba conquistar sancion para una obra, que no se apoyase mas que en narraciones todavía en contestacion.
>
> Por otra parte, la independencia uruguaya, motivo de mi predileccion, llevaba con aquellos puntos la vida vaga de la cuna, no más, y sus movimientos no eran otra cosa que verdaderos preliminares, que si bien PREPARARON, no realizaron ninguna forma que tuviera la magestad que el arte apetece cuando se propone una grande imágen.
>
> Sólo el 19 de Abril de 1825, revestía para mi este carácter, porque en ese dia la independencia nacional habia puesto su pié con firmeza en esta tierra.
>
> Debia, pues, buscar esa primera y memorable huella, y la encontré, señores, en los arenales de la Agraciada... (Blanes, 1878a: 9).

Los Treinta y Tres fueron el principal ícono de las luchas independentistas antes de la revaloración de Artigas como prócer nacional y hasta principios del siglo XX fueron el principal motivo visual "patriótico" capaz de producir cierto impacto en el imaginario[55] (Irigoyen, 2000). Un cuadro heroico sobre Artigas con una construcción idealizada de su figura solo pudo ser elaborado posteriormente para consolidarse gradualmente en el imaginario colectivo.[56]

El cuadro *Artigas en la Ciudadela* iniciado por Blanes en 1884 por encargo del Senado (Fernández Saldaña, 1931: 178-179), fue traído a Montevideo desde Florencia y presentado públicamente en el año 1908. En su estudio sobre la vida y obra de Blanes, Fernández Saldaña (1931: 179) afirmó sobre esta obra: "De haberlo terminado, el *Artigas en la Ciudadela* nada sumaría al mérito de Blanes, como pintor de historia". Es posible considerar que el reconocimiento visual y la construcción de este retrato como *la* imagen de Artigas, que guarda un estatuto casi de registro fotográfico análogo al que opera en relación con la recepción del cuadro de los Treinta y Tres, coincidieron con una nueva instancia de revaloración de la imagen e historia artiguista en torno al centenario de su muerte en 1950 (Malosetti Costa, 2013).

Con respecto a la construcción del *Juramento* por la que optó Blanes en su representación, parece ineludible relacionar su visualidad con obras del pintor francés neoclasicista Jacques-Louis David, particularmente con sus obras *El Juramento de los Horacios*[57] (1784) y *El Juramento del Juego de Pelota* (1791).[58]

Se ha conjeturado que Blanes pudo haber visto el cuadro de David sobre los Horacios en su visita al museo del Louvre (Sullivan, 1994: 145). Otros autores enfatizan la relación de la imagen de Blanes con la composición del *Juramento del Juego de Pelota*,

56. Las primeras iconografías que se conocen de Artigas son de la década del sesenta del siglo XIX, como la de Alfred Demersay tomada del natural en contacto directo con Artigas antes de su muerte y publicada entre 1860 y 1864; la de Pedro Valenzani (*Artigas en Purificación*), o la de Eduardo Carbajal (*Artigas en el Paraguay*), finalizada en 1873. Estas no implican representaciones del personaje en tanto prócer de la historia del Uruguay. Una imagen de Artigas como héroe nacional fue viable, y de manera progresiva, a partir de la construcción de su imagen en un sentido patriótico y de sus nuevas significaciones por parte de la historiografía nacional. Esto pudo ser, concretamente, entre otros elementos, de manera gradual, a partir del alegato que presentó Carlos María Ramírez en 1881 contra la postura antiartiguista que Berra había ido radicalizando en las sucesivas ediciones del *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay*. De hecho, fue en ese contexto, bajo la presidencia del general Máximo Santos, que se prohibió la circulación y el uso de los manuales de Berra —quien debió exiliarse en Buenos Aires— y se promovió la realización del retrato de Artigas, que le fuera encargado a Blanes para esta nueva creación emblemática, y que dio como resultado el cuadro *Artigas en la Ciudadela*.

57. *Le Serment des Horaces*, pintura al óleo, 330 x 425 cm, pertenece a la colección del Museo del Louvre, París. Véase: www.louvre.fr.

58. *Le Serment du Jeu de Paume*, dibujo de David, conservado actualmente en el palacio de Versalles, donde se exhibe un lienzo de Luc-Olivier Merson (1883) que retoma esta iconografía. Véase: es.chateauversailles.fr.

sugiriendo un conocimiento por parte de Blanes de esta obra si no directo, al menos indirecto de alguna de sus copias (Irigoyen, 2000: 127). Por su parte, Sullivan (1994: 126) subraya que la formación en Europa de Blanes se realizó principalmente a través de los neoclasicistas italianos, inspirados por David, por lo que de este modo pueden establecerse relaciones entre ambas referencias iconográficas.

Consideramos que la imagen del *Juramento del Juego de Pelota* guarda algunas coincidencias con la imagen de Blanes de los Treinta y Tres, en cuanto, por ejemplo, ambas iconografías representan un suceso histórico fundacional[59] a partir de un juramento colectivo. Ambos cuadros representan la acción patriótica en composiciones de forma semicircular, se identifica un tratamiento análogo en algunas posiciones corporales en el acto de jurar, se presenta una figura central que mira al público (en el caso de la obra de David ubicada al medio de la imagen, mientras que en la de Blanes Lavalleja se ubica descentrado hacia la derecha del espectador), la presencia de algunos sombreros en alto que acompañan ambos juramentos y la posibilidad de subdividir ambos cuadros en tres franjas horizontales —en lo alto el techo o el cielo (según corresponda), en el medio los hombres, en lo bajo el piso, pies y sombras—.

En el caso del cuadro de Merson (1883), que trabaja directamente sobre la imagen de David que venimos relacionando, hay una utilización similar a la del cuadro de Blanes en la dirección y delimitación de luces y sombras. Esta coincidencia puede ser atribuida a un uso común de la luz dentro del neoclasicismo, así como a los avatares de la difusión y circulación de las imágenes.

ITINERARIO MATERIAL DEL JURAMENTO DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES Y PROCEDENCIA AL ACERVO PÚBLICO

Varios autores coinciden en señalar que inmediatamente después de la presentación pública del *Juramento* a comienzos de 1878, Blanes donó esta obra al Estado uruguayo. Esta cesión ha sido interpretada como acto patriótico y ha sido relatada posteriormente en libros, biografías y artículos sobre el pintor y sobre esta obra en particular.[60]

La idea de la donación de este cuadro al Estado por parte del pintor fue una noción difundida, particularmente, en el marco de los eventos de la "Exposición Juan Manuel Blanes" realizada en el Teatro Solís en 1941, bajo el gobierno de Alfredo Baldomir, a cuarenta años del fallecimiento del artista.[61] Se trató de un momento relevante en la consagración de Blanes por parte de las autoridades públicas nacionales y si bien se reunió una retrospectiva de gran parte de la obra del artista, el cuadro de los Treinta y Tres tuvo un lugar central en la puesta en escena del espacio expositivo.[62]

En el catálogo de esta exposición se publicaron unos documentos sobre el asunto de la donación del *Juramento*, aunque sin consignar la procedencia de las fuentes que dieran cuenta del acto de donación del cuadro al acervo público (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 93-94).

Bajo el título *La ofrenda a la patria* este catálogo reproduce una nota de Blanes con fecha 28 de enero de 1878, dirigida al ministro de Gobierno, José María Montero (hijo), por la cual se manifestaba de la siguiente manera: "...debo a mi vez llenar el objeto que

59. La democracia francesa y las luchas por la independencia nacional, respectivamente.

60. Véase, por ejemplo: Fernández Saldaña (1931: 152) y de Salterain y Herrera (1950: 165), entre otros.

61. Anteriormente, Fernández Saldaña había mencionado este acto de donación, aunque sin citar la fuente para tal afirmación, de la siguiente manera: "Blanes [...] hizo obsequio de su cuadro al País, poniéndolo en manos del Gobernador de la República, para que le diese el destino que correspondiera" (1931: 152).

62. Como observan Broquetas y Cuadro (Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 95), ese mismo año fue distinguida la obra historiográfica *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* de Juan E. Pivel Devoto, con el premio Pablo Blanco Acevedo. Este texto constituye una de las producciones historiográficas más influyentes en el siglo xx, tendiente a la construcción nacional.

lo motivó, poniendo ese lienzo a disposición del Gobierno de mi patria, para que se sirva darle el destino que le corresponda" (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 93-94). Esta iniciativa, según una carta publicada en el mismo catálogo, fue aceptada por el ministro, quien expresó: "...puede figurarse cómo valorará el infrascripto su generoso donativo..." (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 94).

En otra publicación vinculada a la misma exposición del año 1941, editada como apéndice de este catálogo, Agustín Benzano escribía acerca de la "generosidad" y el "acendrado patriotismo" en Blanes, en tono laudatorio acerca de la figura del pintor. Destacando cualidades morales en el artista, afirmaba que Blanes "en magnífico gesto de desprendimiento, dando una hermosa lección de vida desinteresada, donó al Estado su famoso cuadro *El Juramento de los 33* después del clamoroso suceso que significó su exhibición al público..." (1942: 16).

Desde nuestra mirada, llama la atención la donación "desinteresada" por parte de Blanes, y su promoción posterior, mencionada al pasar por Fernández Saldaña en 1931, que a partir de la exposición de 1941 se constituía como un discurso que buscaba legitimarse y consolidarse. Al aproximarnos al estudio de Blanes y su obra y al conocer a través de sus manuscritos personales el reconocimiento del pintor al valor de la propiedad intelectual y artística, surgió la inquietud de repensar el estatuto de esta donación en una eventual adquisición por parte del Estado uruguayo.

En la prensa de enero de 1878, a raíz de la primera presentación pública del cuadro, entre los comentarios periodísticos sobre la obra, se exponía ante la opinión pública el tema de la adquisición de la obra por parte del Estado, centrándose en la cuestión de la remuneración que el gobierno podría dar al artista por esta obra de tema histórico nacional. Según el articulista:

> Gobiernos anteriores alentaron al artista en su producción de *La fiebre amarilla*, y por fortuna el actual Gobierno entusiasta por el desarrollo de la industria, de las artes y del comercio, ha mirado con verdadero aprecio esa bellísima producción, artística y filosófica, patriótica y edificante. No es que dudemos ni un punto de la remuneración que en nombre de la patria acordará con magnificencia el Gobierno, justo premio al artista, es que pensamos también que debiera hacerse algo más en honor del pintor oriental... ("Bellas Artes. Influencia de los Gobiernos sobre la pintura", en *La Nación*, 5 de febrero de 1878, 1).

Otro periodista opinaba acerca de la conveniencia de que el cuadro "fuera adquirido por el Estado" en función del efecto que había causado en la esfera pública de entonces ("El cuadro de los Treinta y Tres", en *La Nación*, 15 de enero de 1878, 1).

La crónica mencionaba la intención de Blanes de llevar el *Juramento* a la Exposición Internacional de París, ante lo cual la prensa opinaba:

> Creemos que [el cuadro de los Treinta y Tres] debe ser adquirido por el gobierno, ayudado del patriotismo de todos los orientales. Iniciese una suscricion nacional para la adquisición de esa joya, que, estamos seguros, será secundada con entusiasmo

> por todos los hijos de la república, contribuyendo cada cual con el contingente que cada posición le permita. Manos a la obra! ("El cuadro de los Treinta y Tres", en *La Nación*, 15 de enero de 1878, 1).

Recordemos que a partir del regreso de su viaje formativo en Florencia, Blanes se constituyó netamente como artista productor, promotor de sus propios proyectos artísticos en acuerdo con otros agentes del campo intelectual y político, a través de la realización de grandes cuadros que buscaban impactar en los países de la región.

Como mencionamos previamente, en el proyecto de creación de dos cuadros históricos que presentó Blanes en 1866 ante la Junta Económico-Administrativa, el pintor establecía un contrato de trabajo para la realización de estas obras, digno de un artista profesional:

> La Comisión [se refiere a la Junta Económico-Administrativa] se comprometerá con el abajo firmado a abonarle mensualmente y por el espacio de cinco años, la cantidad de doscientos pesos m. n. llegando por este medio a pagar insensiblemente la suma total, valor de las obras, en los años citados (Blanes, 1866a).

Toda la propuesta de contrapartidas que proponía el artista, expresada en varias cláusulas, resulta reveladora de la noción de valor de las obras de arte que manejaba Blanes en su pensamiento y en su praxis, en esta etapa de su desarrollo profesional. El reconocimiento del valor de las obras implicaba que Blanes jerarquizaba el valor de la propiedad intelectual y artística.

El pintor podía calcular el precio de sus obras, en relación con sus características, al trabajo que implicaban y a los costos materiales y, en consecuencia, reclamar una contrapartida económica por sus obras. En el proyecto de 1866, Blanes dejó librada expresamente a la consideración de la Junta la posibilidad de optar por:

> ...cuadros de mayor categoría (figuras del tamaño natural) siempre que ellas entiendan que su valor no sería el mismo que el que ha dado á los establecidos antes. En el caso de cuadros con figuras del tamaño natural, se alteraría el número de años de duración de la obra y las mensualidades con un 40 % más de lo propuesto (Blanes, 1866a).

A lo que el artista agregó, para finalizar la nota: "Los cuadros de que trata la presente propuesta podrían valer legítimamente el doble del precio que reciben aquí" (Blanes, 1866a).

El hecho de reproducir el discurso de la donación desinteresada del *Juramento* a manos del Estado que se difundió a partir de los años treinta y cuarenta del siglo XX, pierde de vista la dimensión de la remuneración del trabajo en las prácticas de Blanes, en una sociedad que comenzaba a situarse en el mundo capitalista. Análogamente, resaltar el acto de donación constituyó en la práctica un elemento más que le brindó al cuadro un impulso consagratorio nacional, así como contribuyó a impulsar la imagen del mismo Blanes como patriota.

Es ineludible contextualizar el momento de entrega del *Juramento* al Estado, en directa relación, por ejemplo, con la compra hecha por el gobierno uruguayo del cuadro *La revista de Rancagua* (pintado por Blanes en 1872), para obsequio al Estado argentino en el centenario del nacimiento del general San Martín, en febrero de 1878, a pocas semanas de la presentación pública del cuadro de los Treinta y Tres (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 95).

Más allá de ver actos desinteresados en los cuadros de Blanes, considerando los antecedentes en la creación del *Juramento* y otros indicios en su trayectoria, nos inclinamos por interpretar la procedencia del *Juramento* en tanto propiedad del Estado uruguayo, en función de un plan de diversas contrapartidas.

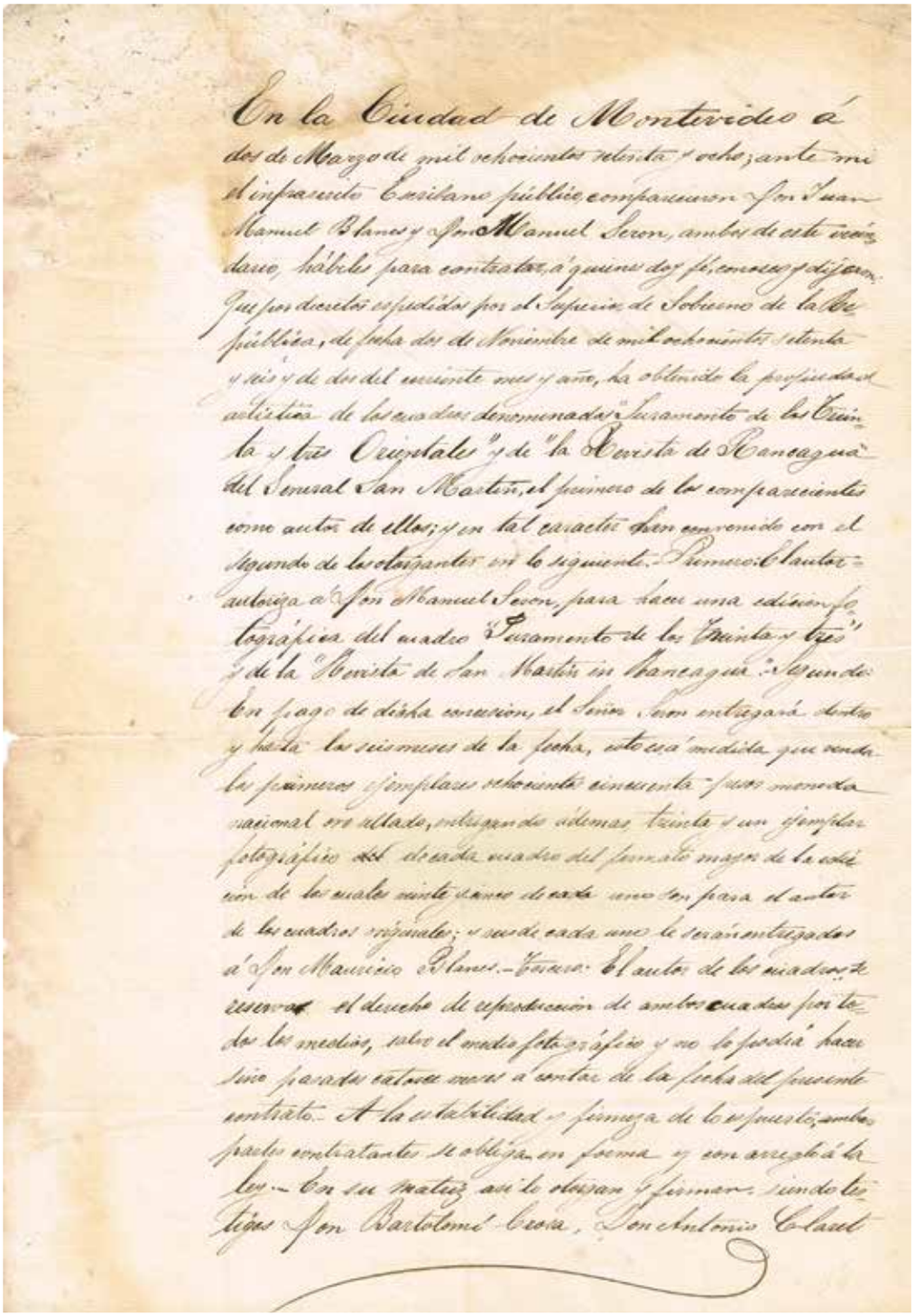
Al poco tiempo de finalizado el *Juramento* y luego de la entrega del cuadro al gobierno, Blanes autorizó la reproducción fotográfica de esta obra y del cuadro *La revista de Rancagua*. Este emprendimiento implicó una forma de difusión social de su iconografía, al tiempo que un negocio. Por tal motivo, Blanes firmó un contrato de autorización de reproducciones y venta de fotografías —en Montevideo y Buenos Aires— de estos cuadros de tema histórico con el fotógrafo Manuel Serón (figs. 10 y 11), en el que el pintor obtenía un porcentaje de ganancia (*Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón*, 1878).

En este contrato, de fecha 2 de marzo de 1878, autorizado por el escribano José Cabral, Blanes declaró que:

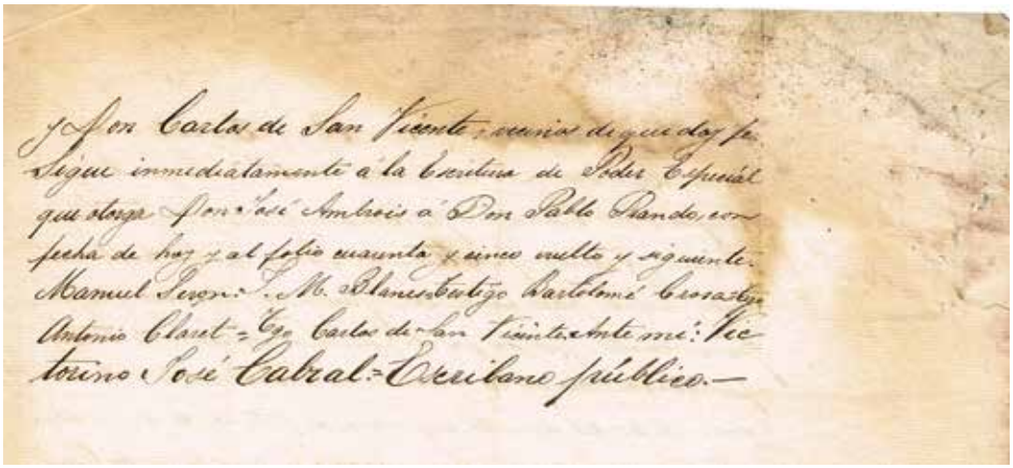
> ...por decretos expedidos por el Superior de Gobierno de la República, de fecha dos de noviembre de 1876, y dos del corriente mes y año, ha obtenido la propiedad artística de los cuadros denominados *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* y de *La Revista de Rancagua* [...] como autor de ellos (*Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón*, 1878).

A raíz del negocio de las reproducciones fotográficas de sus cuadros, Blanes publicó un anuncio en la prensa en abril de 1878 por el cual comunicaba al público su autorización para las reproducciones realizadas con este fotógrafo:

> En consecuencia de estarme reconocida por el Gobierno de la República la propiedad artística del cuadro *Juramento de los Treinta y Tres* con resolución superior de 14 de Noviembre de 1876, así como la relativa al cuadro *San Martín en Rancagua*, por disposición de marzo 2 de 1878, he concedido a don Manuel Serón la facultad de reproducir dichos cuadros por el medio fotográfico monócromo, solamente, y para que conste así al público, lo declaro por medio de este aviso.- Montevideo, Abril 9 de 1878.- Juan Manuel Blanes (Blanes, 1878b).



En la Ciudad de Montevideo á
dos de Marzo de mil ochocientos veinte y ocho; ante mi
el infrascrito Escribano público, comparecieron Don Juan
Manuel Blanes y Don Manuel Seron, ambos de este vecin-
dario, hábiles para contratar, á quienes doy fé, conozco y dijeron:
Que por decretos espedidos por el Superior de Gobierno de la Re-
pública, de fecha dos de Noviembre de mil ochocientos veinte
y seis y de dos del corriente mes y año, ha obtenido la propiedad
esclusiva de las cuadros denominados "Juramento de los Trein-
ta y tres Orientales" y de "la Entrada de Rivera
del Arsenal San Martin, el primero de los comparecientes
como autor de ellos; y en tal carácter han convenido con el
segundo de los otorgantes en lo siguiente. Primero: El autor
autoriza á Don Manuel Seron, para hacer una edicion fo-
tográfica del cuadro "Juramento de los Treinta y tres"
y de la "Entrada de San Martin en Chancaqui". Segundo:
En pago de dicha concesion, el Señor Seron entregará dentro
y hasta los seis meses de la fecha, esto es á medida que vende
las primeras cincuenta primeras monedas
nacional ora ellado, entregando ademas treinta y un ejemplar
fotográfico de cada cuadro del formato mayor de la edi-
cion de los cuales siete serán de cada uno con para el autor
de los cuadros originales; y uno de cada uno le serán entregados
á Don Mauricio Blanes. Tercero: El autor de los cuadros se
reserva el derecho de reproduccion de ambos cuadros por to-
dos los medios, escepto el medio fotográfico y no lo podrá hacer
sino pasados cinco años á contar de la fecha del presente
contrato. A la estabilidad y firmeza de lo espuesto, ambas
partes contratantes se obligan en forma y con arreglo á la
ley. En su testimonio así lo otorgan y firman siendo tes-
tigos Don Bartolomé Vera, Don Antonio Claret



Figuras 12 y 13
Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón (a), Montevideo, 2 de marzo de 1878. Museo Blanes.

En el contrato con Serón, y en el recorte de prensa que acabamos de mencionar, Blanes declaraba la existencia de un reconocimiento por parte del gobierno de la propiedad artística del cuadro *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* de noviembre del año 1876,[63] es decir, un año antes de la finalización y de la presentación pública de la obra, cuando se encontraba en pleno proceso creativo del cuadro. Estos documentos ofrecen importantes indicios de un acuerdo anterior entre el gobierno de Latorre y el artista acerca de la creación de este cuadro, que resulta significativo a los efectos de nuestra investigación y que pone en cuestión la donación.

Creemos que es un dato no menor la forma de procedencia de la obra al acervo público, así como los mecanismos de creación y legitimación de este cuadro que, como hemos comentado, fueron más allá de la idea original y singular del artista y de la visualidad de la obra. Particularmente, tratándose de un cuadro que desde su primera presentación pública y por más de un siglo de trayectorias se ha constituido como emblema iconográfico nacional.

En tanto constructor de imágenes visuales, Blanes contribuyó a definiciones e imaginarios políticos, sociales y culturales que, con diversas significaciones estarían disponibles, a su vez, en la larga duración. En el caso del *Juramento*, puede leerse una apelación a una construcción nacional disciplinada, masculina, limpia, radiante, iluminada por el

63. En ese momento ya se había iniciado el gobierno provisorio de Lorenzo Latorre, quien continuaba en el poder en el momento de la presentación pública del cuadro, en 1878.

sol naciente, dentro de las fronteras nacionales marcando el río como límite, vistiendo ropas con los colores de las banderas artiguistas (esta es la paleta cromática que predomina en el cuadro, que fue a su vez la empleada por los Treinta y Tres), adoptando poses heroicas y disciplinadas, portando armas discretamente y alzando los sombreros como quien eleva el pensamiento al cielo —indefectiblemente celeste y blanco en correspondencia con los colores del pabellón nacional—. En esta representación heroica no se presentan indicios de violencia, que quedan deliberadamente excluidos de la representación, así como invisibilizados en los actos de luchas libertadoras. Estos símbolos han servido como vectores de la representación del Estado uruguayo desde la primera presentación del cuadro en el último tramo del siglo XIX, a lo largo del siglo XX y mantienen su vigencia hasta el presente.

Las trayectorias inmediatas a la inicial presentación en sociedad del *Juramento* han sido variadas y revelan en cierta medida las atribuciones de sentido socialmente construidas en torno de esta imagen. En julio de 1878 este cuadro fue trasladado a Buenos Aires junto a *La revista de Rancagua* para participar en una exposición. En este contexto, particularmente, se vendieron las reproducciones fotográficas realizadas por Manuel Serón de ambas obras a personas que podían consumir estas imágenes patrióticas, así como exhibir y conservar estas reproducciones, autorizadas por el artista, entre sus objetos personales *(Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón, 1878).*

En 1880 el Ministerio de Gobierno comunicó ante la Junta Económico-Administrativa —dependencia en la que se encontraba el cuadro por entonces—, mediante nota de fecha 6 de abril, que el gobierno había dispuesto el traslado del *Juramento* a los efectos de "decorar" la sala de recepción de la nueva sede de la casa de Gobierno[64] (*Nota del Ministerio de Gobierno a la Junta Económico Administrativa*, 6 de abril de 1880).

En 1890, Juan Mesa, subdirector de la Sección Bellas Artes del Museo Nacional, le solicitó al ministro de Instrucción Pública, Dr. Carlos A. Berro, autorización para trasladar el *Juramento* desde la Secretaría de la Presidencia, donde se encontraba, al mencionado museo con el fin de "dar realce a la sección Bellas Artes e Historia" (Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y Museo Nacional de Bellas Artes, 1966: XXXVII). Por entonces, las distintas secciones del Museo Nacional se ubicaban en el ala izquierda del Teatro Solís.

El 26 de setiembre de 1890 el *Juramento* fue ingresado al inventario de la Sección Bellas Artes del Museo Nacional con el número 86 (*Libro inventario del Museo Nacional de Artes Visuales*). En 1902, a un año del fallecimiento de Blanes, se acondicionó la Sección Bellas Artes en la que se organizó la "Sala Blanes", donde se expuso este cuadro.[65]

En 1914 el Museo Nacional de Bellas Artes cambió de sede al trasladarse al Pabellón de Higiene ubicado en el Parque Urbano (actual Parque Rodó). Este pabellón había sido construido para la Exposición de Higiene del Congreso Médico Internacional. Para albergar el museo, el edificio fue reformado por el arquitecto Alfredo Campos y se le anexaron dos salas laterales[66] (Ministerio de Educación y Cultura y Museo Nacional de Artes Visuales, 2011: 195). Aquí fue trasladado el *Juramento* desde la dependencia anterior junto a todo el acervo del Museo de Bellas Artes.

64. Se trataba de la inauguración del palacio Estévez.

65. Sobre la creación del Museo Nacional de Bellas Artes a partir de la reorganización de las secciones del ex Museo Nacional, véase nota al pie n.º 29.

66. El actual edificio del MNAV, remodelado a comienzos de la década del setenta del siglo XX, constituye una obra del arquitecto y artista plástico italoargentino Clorindo Testa.

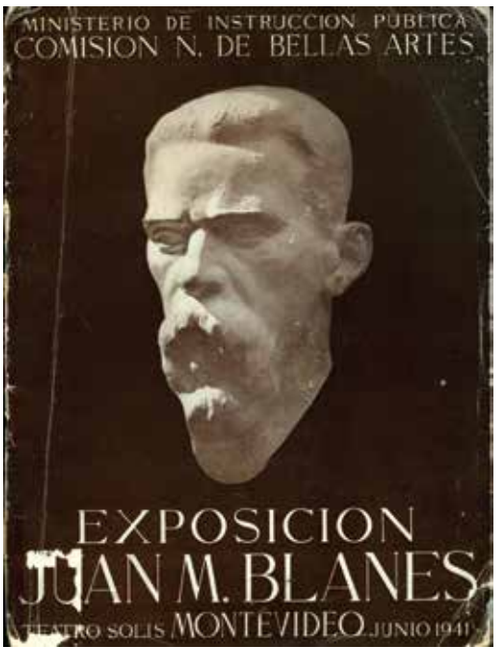


Figura 14
Portada del catálogo de la "Exposición Juan Manuel Blanes", Montevideo, 1941, T. I.

En 1941 la Comisión de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública puso en valor la obra de Blanes en su conjunto, exhibida en el Teatro Solís.[67] Se reunió en este espacio teatral gran parte de la obra del pintor conservada en colecciones públicas y privadas de la región, en una verdadera puesta en escena retrospectiva de su obra. Se trató de un gran evento oficial en el que participaron autoridades nacionales y argentinas ofreciendo una interpretación particular de la obra de Blanes reunida.[68] En este evento, la principal sala teatral de Montevideo se vio colmada por los cuadros de Blanes. La exposición implicó la transformación de este equipamiento público, dado que la exhibición ocupó todos sus espacios, incluyendo la sala principal, el *hall* y el *foyer*. Las butacas de la platea fueron removidas, así como el escenario, para adecuar el espacio teatral a un ámbito expositivo. En este contexto, el espacio escénico y expositivo se había organizado en función de galerías por colecciones o por temas (fig. 12).

El *Juramento* ocupaba el gran fondo de la galería de Historia en el espacio del escenario junto a *Artigas en la Ciudadela* y a *El altar de la Patria*, así como a otros cuadros de pequeñas dimensiones. En esta exposición conmemorativa y de conjunto de la obra de Blanes, el *Juramento* fue convocado como imagen icónica, en tanto tenía un lugar destacado, central y espectacular en el espacio expositivo.[69]

En este evento se realizó un gran homenaje oficial a Blanes, a cuarenta años de su fallecimiento, al consagrar la figura del pintor, dándole rango de artista patriota legitimado oficialmente. Montero Bustamante expresaba al iniciar la conferencia de apertura del evento, solemnemente:

> ...todos cuantos aquí se hallan congregados, que, a justo título, pueden invocar la personería de la cultura y de la sociabilidad del país, consagran definitivamente el nombre y la obra de Juan Manuel Blanes, cuya obra inmarcesible ya no se ha de ver oscurecida ni por las disputas de los hombres, ni por el juicio apasionado de sus contemporáneos. Blanes es ya un inmortal, y su espíritu, purificado por el agua lustral de la historia, planea sobre esta sala, desciende hasta estos lienzos sagrados y les infunde la misteriosa potencia que ha de hacerlos superiores al tiempo y al olvido (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: II, XIV).

A fines del mismo año se realizó en Buenos Aires otra gran exposición de la obra de Blanes, por parte del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo. El *Juramento* viajó a Buenos Aires junto a otras obras del artista para su exhibición, que se realizó en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes entre el 25 de octubre y el 4 de diciembre de 1941 (Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, 1942).

Otro momento de reconocimiento oficial se dio en la inauguración de la estatua en homenaje a Juan Manuel Blanes en 1947, realizada por José Belloni en bronce y granito rosado, ubicada en Montevideo, en la esquina de las calles Juncal y Buenos Aires, al costado del Teatro Solís. En las caras laterales del monumento pueden leerse las inscripciones: "Fue el pintor de los héroes y de las glorias de su patria" y "En su obra perdura la tradición nacional" (Intendencia Municipal de Montevideo, 1986: 31).

67. Esta exhibición fue organizada por el presidente de la comisión, Raúl Montero Bustamante, y patrocinada por el presidente de la República, Alfredo Baldomir, el ministro de Instrucción Pública, Cyro Giambruno y el intendente de Montevideo, Horacio Acosta y Lara.

68. Cabe destacar que si bien en el recorrido del Juramento que estamos presentando, las recepciones de Blanes han sido en su mayoría consagratorias, las opiniones públicas sobre la obra de Blanes no fueron siempre laudatorias. Si bien los momentos referidos y otros han contribuido en el sentido de la construcción de Blanes como "el pintor de la patria", en los primeros años del siglo xx, a pocos años de su fallecimiento, el periodismo del novecientos fue crítico y despectivo en sus apreciaciones sobre la obra y la relevancia del pintor. La consolidación del imaginario de Blanes como principal productor iconográfico nacional comenzó a afianzarse en torno al Centenario de la Jura Constitucional y del nacimiento del pintor (Peluffo, 1995: 10), período en el que se creó el museo que lleva su nombre, y continuó hasta el presente.

69. De este modo, el Teatro Solís volvía a albergar, aunque transitoriamente, colecciones de bellas artes, como lo había hecho hacia 1890, y el cuadro del Juramento volvía a ocupar este espacio teatral, aunque ahora ya no en un sector lateral, sino el fondo del espacio espectacular.

En 1951 se dispuso oficialmente, por ley N.º 11.659, con fecha de promulgación 14 de mayo del mismo año, el traslado de los restos de Juan Manuel Blanes al panteón nacional, tributándole los honores máximos.

Por iniciativa de la Comisión Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, se realizó en 1961 en Punta del Este la exposición "De Blanes a nuestros días". Bajo la curaduría de Fernando García Esteban, se presentó una retrospectiva historicista de la plástica nacional. Si bien en el catálogo de esta exhibición se reproduce una lámina del *Juramento*, no consta en él que esta obra haya sido trasladada y expuesta en este contexto, dado que no se la menciona en la numeración correlativa de obras que integran el catálogo. De todos modos, desde el nombre mismo del evento se le otorga gran centralidad a Blanes ubicándolo como el "origen" de la trayectoria plástica y visual del Uruguay. En palabras de Fernando García Esteban: "Si fijamos como punto de arranque de nuestra pintura a la obra de Juan Manuel Blanes [...] echamos, al mismo tiempo, las bases del fenómeno comentado" (Ministerio de Instrucción Pública y Comisión Nacional de Bellas Artes, 1961).

En 1969 se aprobó un proyecto de restauración del *Juramento* por parte del entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, arquitecto Alberto Muñoz del Campo, en el último año de su gestión. Hacia 1971 se inició el proceso de restauración de esta obra que consistió en un entelado, forración o "reentelado" del lienzo, a cargo de Carlos Giaudrone, a comienzos de la gestión Ángel Kalenberg como nuevo director de la institución. Este proceso de restauración se llevó a cabo en varios momentos a lo largo de la década del setenta (*Antecedentes del cuadro* Juramento de los Treinta y Tres, s/d).

El 8 de agosto de 1973, a pocas semanas de consumado el golpe de Estado que dio inicio a la dictadura, Presidencia de la República solicitó que el *Juramento* fuera cedido en préstamo para su exhibición en la Casa de Gobierno. Aquí podemos ver un primer momento en el que este cuadro fue solicitado por parte del gobierno dictatorial para su exhibición como iconografía de interés para su incipiente proyecto. Sin embargo, fue en torno a 1975 cuando los agentes de la dictadura pudieron organizar algunos elementos de su política cultural. En este impulso de apuesta cultural autoritaria, el *Juramento* fue una imagen de gran relevancia, utilizada con distintos fines por parte de la dictadura.

En 1975 se conmemoró el *Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825*, y se proclamó oficialmente como *Año de la Orientalidad*. Esta conmemoración fue organizada por la Comisión Nacional de Homenaje de los Hechos Históricos de 1825, integrada por el general Esteban Cristi (presidente) y los profesores Fernando O. Assunção y Alfonso Llambías de Acevedo, como vicepresidente y secretario, respectivamente.

Como han señalado Isabella Cosse y Vania Markarian (1996), durante el *Año de la Orientalidad* se hizo un uso publicitario de la iconografía del *Juramento*, empleado como el elemento más significativo de la propuesta visual de las conmemoraciones impulsadas por su comisión organizadora. Mediante este procedimiento de transformación publicitaria de la imagen, "se reconvirtió su bagaje simbólico anterior [...] porque se asociaron los contenidos ideológicos de la dictadura a una estampa que siempre había representado la 'esencia nacional'" (Cosse y Markarian, 1996: 29).

Figura 15
Portada del catálogo de la exposición "El nacimiento de nuestra nación: 1811-1825", Montevideo, 1975.

Una de las acciones conmemorativas de la Comisión Nacional de Homenaje, fue la producción de la exposición *El nacimiento de nuestra nación*, inaugurada el 18 de julio de 1975 en el Palacio Legislativo —espacio monumental material y simbólico de la democracia, por entonces anulada—, que a su vez conmemoraba el cincuentenario de su inauguración (fig. 13).

Esta exposición se presentaba como "histórico-didáctica" y buscaba materializar los homenajes y recuerdos acerca del período de 1811 a 1830 donde había "nacido la nación", integrado por lo que consideraban "el conjunto de esos hechos de valor y sacrificio, de dolor y gloria". De este modo se pretendía impulsar un "culto a la nacionalidad, sus valores y tradiciones" (Presidencia de la República Oriental del Uruguay, Consejo de Estado, Ministerio de Defensa Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Ejército Nacional, Armada Nacional, Fuerza Aérea Nacional e Intendencia Municipal de Montevideo, 1975).

El mensaje solemne y autoritario de la exposición postulaba*:*

> Aspiramos a que esta muestra sea un hito más del reencuentro de los orientales consigo mismos en la forja del nuevo Uruguay. Que el ejemplo del sacrificio, del valor, del desinterés, del patriotismo puro de aquellos prohombres, sirva para galvanizar el espíritu de quienes, por ser herederos de aquellos legendarios orientales de la epopeya, debemos sentir diariamente, la responsabilidad de un alto deber: ser dignos de ellos y, en definitiva, capaces de entregar a nuestros hijos y nietos, incólume y «al día» la Patria maravillosa que ellos nos legaron. Este es el voto que nuestra alma pronuncia en el Año de la Orientalidad (Presidencia de la República Oriental del Uruguay et al., 1975).

Esta exposición promovía una apelación a la nacionalidad de índole emotiva más que crítica o racional, al unir pasado y presente en una concepción atemporal de la historia y de la identidad nacional (Cosse y Markarian, 1996: 61). A su vez, se postulaba el *Año de la Orientalidad*, que pautaba aquel presente dictatorial, como herencia y derivación directa de los hechos y sentidos de los acontecimientos de la historia nacional, que con "sacrificios" y "patriotismo" había construido "la Patria". De esta forma la dictadura apelaba a un "nosotros" que buscaba legitimarse desde un pasado nacional común, para proyectarse y consolidarse en el presente-futuro (Presidencia de la República Oriental del Uruguay et al., 1975).

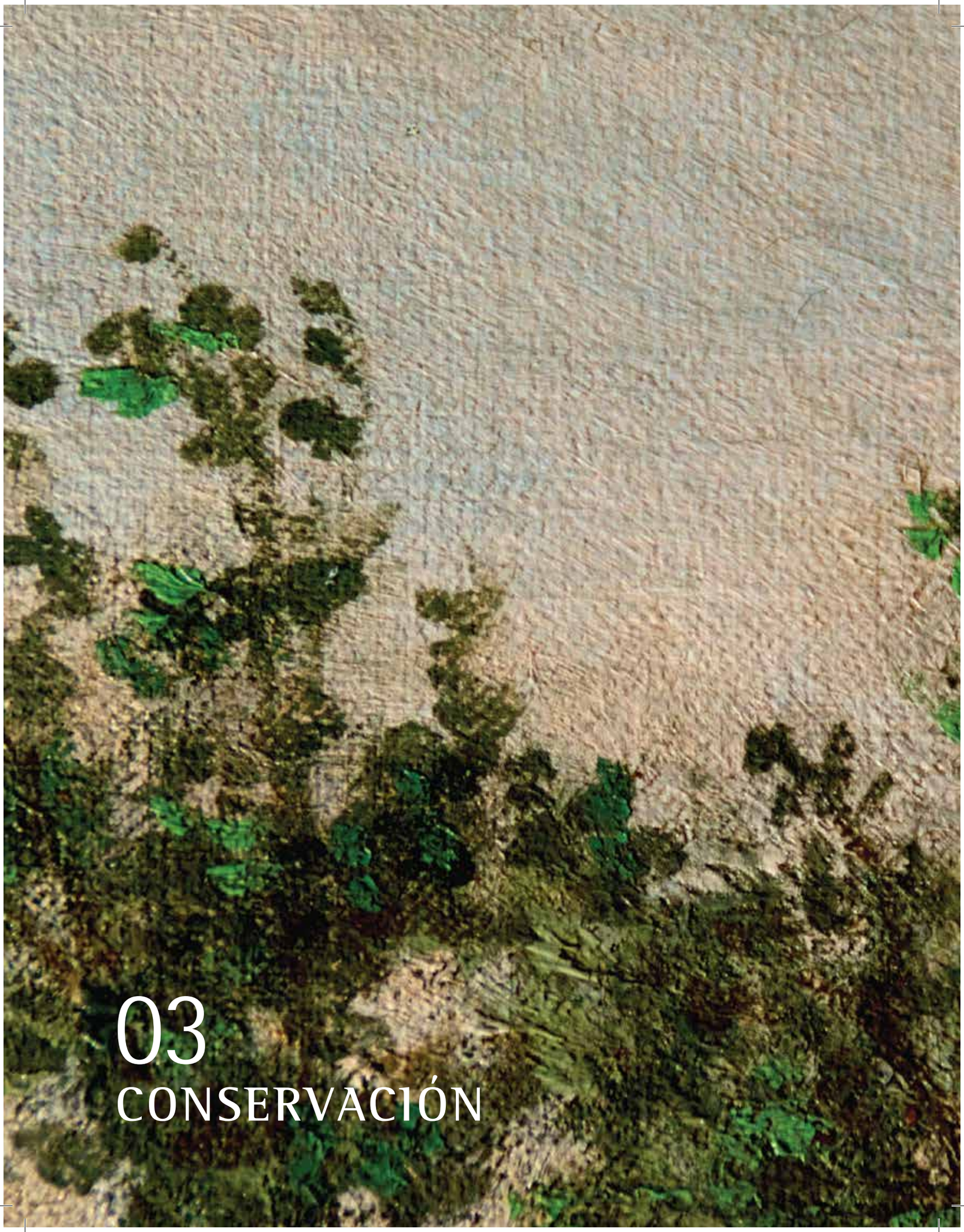
En la pauta visual principal de esta exposición se recurrió a la iconografía del *Juramento*, identificándolo como "prueba" visual de los acontecimientos a partir de los cuales se organizaba la conmemoración. En el contexto de esta exhibición se usó un fragmento de la totalidad compositiva del cuadro de Blanes, considerado allí como más importante: el rostro de Lavalleja y su mano portando la bandera de los Treinta y Tres. Para esta exposición, el *Juramento* fue trasladado del Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales al Palacio Legislativo para su exposición (*Antecedentes del cuadro* Juramento de los Treinta y Tres Orientales, s/d).

Figura 16
Portada del catálogo de la "Exposición Blanes", Montevideo, 1976.

En noviembre de 1976, bajo el programa de actos conmemorativos del 250.º aniversario del proceso fundacional de Montevideo, se inauguró la "Exposición Blanes" en el Museo Juan Manuel Blanes (fig. 14). Este evento volvió a reunir una importante cantidad de obras del artista, aunque en menor escala que la de 1941, a partir del acervo del propio museo, junto a obras en préstamo de otras colecciones públicas, así como extranjeras y privadas (Intendencia Municipal de Montevideo y Comisión de Actos Conmemorativos por el 250.º Aniversario del Proceso Fundacional de Montevideo, 1976).

De este modo, el *Juramento* ingresó al Museo Blanes transitoriamente, junto con otras obras del pintor. Se hizo un comodato de préstamo de esta obra por noventa días con fecha 1.º de noviembre de 1976 con firma notarial, previo a su traslado desde el Palacio Legislativo, donde se encontraba entonces. (*Antecedentes del cuadro* Juramento de los Treinta y Tres Orientales, s/d). Desde esta fecha hasta el presente, la obra ha permanecido en custodia en esta institución, donde se exhibe permanentemente en la Sala Blanes. No sucedió lo mismo con las demás obras cedidas temporalmente en préstamo, devueltas oportunamente a sus instituciones de procedencia. Desde entonces, el *Juramento* se ha constituido como uno de los cuadros de Blanes más representativos del museo que lleva su nombre.

A través de su trayectoria material y simbólica, el *Juramento* recorre un camino significativo en la historia de la construcción nacional del Uruguay, al establecer correlatos con sucesos, actores políticos y producciones historiográficas de gran influencia. Más allá de la imagen, el *Juramento* continúa despertando nuevas significaciones y revaloraciones en el devenir de la contemporaneidad. •



03
CONSERVACIÓN

Alcances de la conservación

Por Claudia Barra y Fernando Marte

Desde la antigüedad se reconocen acciones humanas destinadas a preservar los objetos de interés cultural. Hasta el siglo XVIII, aquellas acciones, de carácter artesanal, carecían de fundamentos teóricos y pautas éticas. Hacia fines de ese siglo, el contexto social y político marcó una tendencia hacia la democratización de la cultura, dando lugar a los grandes museos nacionales europeos. Se formaron las grandes colecciones públicas y con estas se inició una afluencia masiva de visitantes. Surgieron entonces los primeros problemas de conservación a nivel institucional. Se observaban los efectos dañinos de la contaminación ambiental, causada por la industrialización y el desarrollo urbano, y esto hizo evidente la necesidad urgente de actuar para garantizar su preservación.

La restauración representaba la principal solución para resolver toda problemática de deterioro. La frecuencia e invasividad de los tratamientos de restauración resultaban excesivas y la falta de ambientes adecuados para su exhibición o reserva llevó a acortar el tiempo entre sucesivas intervenciones.

Desde 1931, con la *Carta de Atenas* y las subsiguientes cartas internacionales sobre la conservación del patrimonio cultural, se han sentado las bases teóricas y se han establecido criterios fundamentales para las intervenciones de conservación. Más recientemente, influencias políticas, religiosas y filosóficas, y la incorporación de nuevos materiales y técnicas de diagnóstico e intervención, han impulsado transformaciones profundas en la forma de ejercer la conservación restauración. La situación llegó a límites preocupantes hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando se encontraron soluciones para la conservación en las ciencias naturales y se inició la etapa científica de la conservación. El crecimiento cuantitativo y en diversidad de los acervos, así como la tendencia a facilitar el acceso y el uso públicos de las colecciones, conducen a un escenario que crece en complejidad. En respuesta, ha crecido en forma exponencial la investigación científica sobre los factores que causan el deterioro y se ha ampliado la búsqueda de nuevas estrategias de prevención que respondan a las necesidades actuales (Clavir, 1998; Coulombié y Ladrón de Guevara, 2009).

ÁREAS DE LA CONSERVACIÓN

Conservación, conservación preventiva y conservación restauración

Dos grandes áreas comprenden el campo de la conservación, el área de la *conservación preventiva* y el área dedicada a la intervención directa, que abarca la *conservación curativa* y la *restauración*.

Si bien por décadas existió una variedad importante de definiciones sobre la conservación y sus áreas de actuación, no fue hasta la XV conferencia del Comité de Conservación del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), en 2008, que se llegó a un consenso internacional al respecto (ICOM/CC, 2008).

Se definió a la *conservación preventiva* como el conjunto de acciones y medidas estratégicas aplicadas al entorno de los bienes culturales con el objetivo de evitar o minimizar su deterioro. La conservación preventiva se involucra e incide en los métodos de documentación y registro de los acervos; su almacenamiento, exhibición, manipulación, embalaje y transporte; el control de las condiciones ambientales; la planificación para situaciones de emergencia; la educación del personal, y la sensibilización del público. Abarca la totalidad de las áreas del museo y podemos decir que está involucrada en la misión del museo, en su política y en la totalidad de su gestión.

Por otra parte, las acciones de *conservación restauración* se realizan directamente sobre el objeto. La conservación restauración se ocupa del diagnóstico y de los tratamientos de intervención que se realizan sobre un bien cultural. Esta área de la disciplina comprende diversos tratamientos de *conservación curativa* y de *restauración*. La diferenciación entre estas acciones directas está relacionada tanto con el tipo de procedimiento que se aplica como con la intención del conservador. La *conservación curativa* tiene como objetivo estabilizar la estructura del objeto mediante procedimientos como el de fijado, consolidación y otros. La ***restauración*** en cambio, actúa sobre un objeto que se encuentra estable, pero cuya imagen se encuentra distorsionada a causa de algún deterioro. En determinadas ocasiones resulta adecuada su *restauración* como forma de recuperar la lectura de la imagen. Los procedimientos propios de la restauración incluyen la reintegración de la superficie o partes ausentes. Los alcances para realizar una restauración se sustentan en una teoría de la restauración sumada a la sensibilidad del conservador restaurador y al conocimiento de áreas como la historia y las ciencias naturales.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

¿Qué justifica la conservación preventiva?

La falta de conciencia sobre la conservación preventiva en las instituciones tiene consecuencias potenciales sobre la conservación de los acervos. Ciertas pérdidas, como la decoloración de los pigmentos por las radiaciones excesivas, los desprendimientos de las policromías por humedad inadecuada, la destrucción causada por el ataque de insectos y tantas otras, resultan irrecuperables; en el mejor de los casos pueden ser restituidas perdiendo inevitablemente el carácter original. Si el avance del deterioro demanda una intervención directa sobre el objeto, la tarea implicará tratamientos de *conservación curativa* o *restauración*. Pero el alcance de la conservación directa resulta ineficiente en términos cuantitativos, a diferencia de las medidas de conservación preventiva, que abarcan en forma simultánea al conjunto de bienes en una sala o incluso la totalidad de un acervo; las intervenciones de *conservación curativa* y en particular las de *restauración* se limitan a uno o a pocos objetos particulares. Otro aspecto que interesa contemplar es la eficacia de las intervenciones directas. Todo objeto experimenta un proceso natural de deterioro y es altamente probable que requiera más de una instancia de intervención directa a lo largo de su vida. Estos *ciclos de intervención*[1] se verán acortados si los objetos, luego de ser tratados, son ubicados en ambientes carentes de las condiciones adecuadas para su preservación. Aunque se realice un tratamiento de restauración con la más alta exigencia, la obra continúa necesitando un entorno específico para su cuidado.

Toda acción que implique intervenir en forma directa sobre el objeto hace necesaria la participación del conservador-restaurador, quien muy probablemente requiera de análisis científico de la materialidad para realizar un diagnóstico y propuesta de intervención. En las últimas décadas las exigencias de formación de los especialistas han crecido y combinan los conocimientos propios de la conservación-restauración con las ciencias naturales, la historia y un ineludible cúmulo de experiencias prácticas realizadas bajo la supervisión de expertos. En consecuencia, arribar a una situación de deterioro de un bien cultural tiene múltiples implicancias. Aun cuando exista la posibilidad de restaurar el objeto, puede verse comprometida la información que este contiene, en particular, cuando tratamos con colecciones de estudio como las arqueológicas y de ciencias naturales. Pensemos también en las pérdidas de los valores del objeto, la necesidad de recursos económicos y de recursos humanos especializados, que nunca resultan suficientes, así como una motivación ética hacia la preservación constituyen razones más que suficientes para tomar el camino de la prevención del deterioro (European Preventive Conservation Strategy European Commission, 2000).

Para estudiar y abordar la problemática del deterioro se han propuesto diferentes estrategias. Entre ellas, con gran aceptación en la comunidad de la conservación, se encuentra el sistema de manejo de riesgo de deterioro propuesto en primera instancia por Robert Waller (1995) y profundizado por el investigador Stefan Michalski. Idealmente, los profesionales de la conservación preventiva deberían poder cuantificar los riesgos para una colección y determinar la forma más rentable para reducirlos. Para evaluar los riesgos de deterioro es necesario producir estimaciones precisas de la magnitud de muy diversos riesgos a los que están expuestas las colecciones. Para ello, Michalski selecciona un conjunto de agentes de deterioro y un método para estimar el riesgo de que ocurra deterioro debido a alguno ellos o a su combinación. Estos agentes son: fuego, agua,

1. Se llama *ciclo de intervención* al período que transcurre entre dos intervenciones de conservación curativa y/o restauración.

humedad relativa inadecuada, temperatura inadecuada, plagas, radiaciones, fuerzas físicas, contaminantes, a los que se suman la amenaza del robo y el vandalismo y, por último, un agente que no tenemos presente en forma habitual: la disociación. La *disociación*, que involucra la pérdida de objetos de una colección o de sus partes, de su información relacionada o de la capacidad para recuperar o asociar los objetos con su contexto, es frecuentemente subestimada. La ausencia de políticas y procedimientos para documentar y controlar la adquisición y el traslado de los objetos, o la negligencia a la hora de su aplicación, constituye uno de los mayores riesgos para las colecciones. Hablamos de *disociación*, por ejemplo, cuando se pierde una etiqueta de identificación, o cuando no se registra adecuadamente la información sobre un objeto, o cuando hay pérdida de información del contexto de objetos arqueológicos (Waller y Cato, 2009; CCI, 1994).

En la mayoría de los casos, la transformación que ocurre en el objeto que ha sido afectado por un agente de deterioro sigue procesos que pueden ser del tipo físico, químico o biológico, o la combinación de más de un proceso como consecuencia de la acción de uno o más agentes de deterioro. La mayor parte de los agentes de deterioro externos suelen ser detectados por el personal del museo luego de un proceso de capacitación, y constituyen un conjunto de parámetros, procedimientos o circunstancias, de origen externo al objeto, que podemos controlar o mitigar.

Por otra parte, pueden darse procesos de carácter intrínseco, que tienen relación con los materiales y técnicas de ejecución. Estos procesos se inician en el momento de creación del objeto y no hay forma de evitarlos. Es el caso de las obras pictóricas: el artista incorpora en sus obras pigmentos inestables, ya sea por sus efectos visuales o como forma de reducir costos, pero estos pigmentos se transforman irreversiblemente con el pasar del tiempo. Si bien no podemos impedir el deterioro, podemos impedir que este aumente por la acción de las radiaciones y de los contaminantes. Un caso que viene siendo estudiado para comprender estos procesos de transformación de los pigmentos es el de las obras de Vincent van Gogh (Van Bommel, Gedolf y Hendriks, 2005).

El estudio de los agentes de deterioro y la forma de abordarlos es el eje central de la *conservación preventiva*. Es necesario aprender a identificarlos en etapas tempranas, a determinar sus causas, a medirlos y a plantear estrategias para evitarlos o mitigarlos. La evaluación interdisciplinaria de los datos obtenidos es imprescindible para tomar las decisiones sobre conservación preventiva (Thomson, 1986).

Muy probablemente la *humedad relativa inapropiada* sea el agente de deterioro que causa mayores daños a los bienes culturales en Uruguay, ya que la mayor parte de las colecciones presentan materiales de naturaleza orgánica y, por lo tanto, de alta higroscopicidad.[2] La absorción de humedad genera en los materiales higroscópicos ciertos cambios físicos, como la deformación por hinchamiento que ocurre en la madera, el papel, el cuero, los textiles y otros. La humedad inadecuada favorece también procesos químicos como la oxidación de los metales, la eflorescencia y delicuescencia de sales. Otro aspecto de gran relevancia es que los materiales higroscópicos presentan un alto riesgo asociado de biodeterioro,[3] este riesgo aumenta cuando la humedad relativa ambiente se eleva por encima del 65%. Pero a diferencia de otros agentes de deterioro, la humedad no puede ser eliminada completamente, los materiales orgánicos requieren

2. La *humedad relativa* es la relación entre la presión parcial del vapor de agua y la presión de saturación del vapor de agua a la misma temperatura expresada en porcentaje.

3. El *biodeterioro* es el deterioro debido a la actividad biológica.

4. La *humedad relativa* es la relación entre la presión parcial del vapor de agua y la presión de saturación del vapor de agua a la misma temperatura expresada en porcentaje.

de ciertas cantidades de humedad para conservar su estructura, y si carecen de ella se resecan, forman grietas, se deforman y pierden flexibilidad, volviéndose quebradizos y, por lo tanto, frágiles. Por otra parte, los requerimientos pueden llegar a ser incompatibles para objetos de diferente naturaleza, lo cual agrega complejidad al tema.

Para determinar las condiciones de *humedad relativa*[4] y *temperatura* adecuadas será necesario iniciar un programa de mediciones en diferentes espacios de la institución como las salas de exposición, las áreas de reserva y también en el exterior del edificio; dentro de las salas también es necesario medir las condiciones internas en el mobiliario y las vitrinas (Michalski, 2000).

Los datos recabados, idealmente por el período de un año, nos permitirán identificar los riesgos reales, las fluctuaciones en el correr del día, las variaciones según la temporada y la respuesta del recinto a las condiciones climáticas externas. Con esta información a la vista, podremos iniciar el análisis, evaluar los riesgos de deterioro y tomar las medidas de control más adecuadas en función de los recursos accesibles. De acuerdo a este planteo, resulta evidente que no es adecuado utilizar deshumidificadores sin haber realizado un estudio previo y haber planificado un proceso gradual para la adaptación de las colecciones a eventuales cambios en los parámetros de humedad relativa y temperatura.

Para visualizar las colecciones necesitamos iluminarlas, pero la iluminación deteriora irreversiblemente gran parte de los materiales de los acervos. El deterioro por exposición a las radiaciones, sean estas del tipo visible, infrarrojo o ultravioleta, ocurre ante la más mínima exposición, con un efecto irreversible y acumulativo durante la vida del objeto. Vale aclarar que para visualizar un objeto solo se necesita luz visible, la radiación infrarroja no aporta visibilidad y la radiación ultravioleta solo en contadas excepciones, como son los materiales fluorescentes. Por tal motivo las radiaciones ultravioletas e infrarrojas son innecesarias y deben evitarse. La estrategia tradicional ha sido modificar la intensidad de las fuentes de iluminación según las recomendaciones basadas en la mínima cantidad de luz visible necesaria para observar un objeto. Otros recursos han sido bloquear o filtrar la radiación ultravioleta, tanto la que proviene del exterior como la de fuentes artificiales, y evitar fuentes intensas de luz dirigida a poca distancia de los objetos sensibles. Actualmente se suman a estas excelentes acciones nuevas estrategias, como seleccionar la ubicación de los objetos para evitar su exposición a radiaciones excesivas, variar selectivamente el nivel de iluminación en diferentes espacios, generar una transición de iluminación hacia los espacios de exhibición logrando una adaptación gradual de la visión hacia las salas menos iluminadas, y otras tantas. La problemática de la iluminación se resuelve en la interrelación entre la luz, el objeto y el observador, de modo que el proceso visual funcione correctamente manteniendo las radiaciones dentro de rangos menos nocivos para los objetos (Michalski, 2009).

El biodeterioro puede ocurrir por la acción de microorganismos, insectos, roedores, aves u otros animales pequeños que denominamos *plagas*.[5] La probabilidad de que se produzca deterioro por *plagas* está ligada a la naturaleza de los materiales constitutivos, al tipo de plaga y a las condiciones del entorno. Tradicionalmente, para el control de microorganismos e insectos, se utilizaban de forma masiva e indiscriminada los biocidas.[6] Estos productos han ocasionado problemas muy graves de toxicidad en el personal expuesto y pueden alterar las características físicas y/o químicas de los bienes tratados. En consecuencia, actualmente se han desarrollado nuevas estrategias

5. Llamamos *plagas* al conjunto de organismos vivos que producen el deterioro biológico de los bienes culturales.

6. Los *biocidas* son agentes químicos de acción microbicida e insecticida de amplio espectro.

orientadas a limitar las posibilidades de proliferación de las plagas. Estas nuevas estrategias involucran transformaciones edilicias y la adecuación de las condiciones ambientales y de higiene en los espacios del museo. Ciertas medidas mínimas para el control a corto plazo resultan muy efectivas, como la colocación de tejidos protectores en las ventanas, rejillas en los ductos de ventilación, la sistematización adecuada de las rutinas de limpieza, la ubicación y frecuencia de remoción adecuadas de la basura, la colocación de trampas para roedores y otras tantas. Con medidas de este tipo se busca bloquear el ingreso de plagas y evitar los microclimas que favorecen la contaminación biológica, lo cual permitiría eliminar o minimizar el uso de biocidas (Strang y Kigawa, 2009).

Los *actos vandálicos*, incluyendo el robo, están directamente vinculados a las condiciones de seguridad, tanto a las políticas como a los sistemas de seguridad en sí mismos. Este constituye un gran capítulo de la conservación preventiva que involucra especialmente la capacitación y compromiso de todo el personal.

El *fuego*, el *agua*, y las *fuerzas físicas* de alta intensidad causadas por las catástrofes naturales, el terrorismo y las guerras constituyen otro grupo de agentes que ocasionan daños. Dentro de las *fuerzas físicas* encontramos también procesos de menor impacto, como los causados por golpes, presiones ejercidas entre objetos, o los de impacto gradual como las vibraciones y las abrasiones. Estos se encuentran asociados a las formas y procedimientos de exhibición, almacenaje, manipulación o transporte (Van Bommel, Gedolf y Hendriks, 2005; Thomson, 1986).

Para el conjunto de factores del tipo catastrófico, la prevención gira en torno a ciertas características edilicias y sistemas de prevención, y a la elaboración de planes de emergencia que nos permitan responder de forma rápida y organizada en caso de que sobrevenga un desastre. No sería posible actuar en forma eficaz y eficiente sin haber establecido en forma previa un conjunto de prioridades y procedimientos de acción. Todo plan de emergencia tendrá en cuenta la preservación de la vida humana como primera prioridad, y luego resguardar registros y equipos vitales para el funcionamiento de la institución y los acervos a su cuidado. Para el cuidado de los acervos es crítico identificar en forma anticipada los objetos más importantes para la institución. Es recomendable establecer prioridades en función de su vulnerabilidad, de los valores y los significados de diversa índole que puedan tener los objetos para la institución y para la sociedad. No podemos dejar de mencionar la necesidad implacable de realizar simulacros de evacuación, las habilidades que se generan con la práctica durante los simulacros, sin lugar a dudas marcarán una gran diferencia en caso de ocurrir una situación de desastre (Ilwaine y Varlamoff, M. 2006).

LOS ESTÁNDARES INTERNACIONALES, ¿SON APLICABLES EN NUESTROS MUSEOS?

Los estándares internacionales para las colecciones son valores de los parámetros de condiciones ambientales como humedad relativa, temperatura, exposición a determinadas radiaciones, que son aceptables para preservar determinado tipo de material que integra acervos de bienes culturales. Hasta hace pocos años se consideraban valores ideales para toda colección. Para la humedad relativa se consideraba un rango de 50 (± 5%) y 20 ºC (± 2 ºC) para la temperatura. Estos rangos resultan difíciles de implementar para la mayoría de los museos, entre otros motivos, por dejar márgenes muy reducidos de variación. En las últimas décadas varios autores han profundizado en el conocimiento de los factores de deterioro ambiental y establecieron que aspectos como el tipo de objeto, su estado y condiciones de conservación son determinantes para la selección de los rangos óptimos a adoptar en cada situación, descartando así el concepto de un valor único. En consecuencia, las condiciones de conservación deberían surgir de una investigación y posterior evaluación que considere los acervos, su entorno y la gestión de las colecciones de forma integral. Ante la ausencia de estudios específicos, los estándares internacionales nos brindan una guía que debe adecuarse a las condiciones específicas de la institución (Erhardt y Mecklenburg, 1994; Padfield, 2009).

PLANIFICACIÓN DE LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Nos hemos referido a la necesidad de considerar el entorno de los objetos para orientar su adecuada conservación. En tal sentido, el edificio que alberga las colecciones posee características estructurales propias que dan lugar a los microclimas en las salas de exposición y áreas de reserva. La ubicación geográfica va a determinar sus características climáticas; la urbanización y el nivel de industrialización del entorno determinarán la contaminación ambiental a la cual está expuesto. Se suman a estos aspectos la cantidad de público visitante, el acceso y uso de las colecciones y otros factores del entorno que condicionan el riesgo de deterioro. Los factores de deterioro no actúan en forma aislada, sino que se relacionan en una realidad compleja, por lo que diagnosticar la situación implica un proceso previo de evaluación de las condiciones generales de conservación y de las características de los acervos. Actualmente contamos con herramientas para la evaluación y el manejo de los riesgos de deterioro, cuyo aporte puede ser muy significativo al momento de establecer prioridades en la elaboración de un plan de acciones preventivas.

Una vez conscientes de la importancia de evaluar las condiciones de la institución será posible tener mayor certeza sobre las pequeñas acciones que podamos llevar a cabo y evitar inversiones económicas y esfuerzos mal dirigidos. Existe una tendencia a buscar soluciones para el acondicionamiento ambiental en equipamientos tecnológicos cuando el problema podría solucionarse definitivamente mediante modificaciones de la infraestructura; habrá que comparar inversiones y la capacidad real de mantener sistemas sofisticados. En definitiva, debemos aspirar a los mejores resultados sin dejar de valorar los pequeños logros. La conservación preventiva se construye en la conciencia de cada una de las personas que trabaja en un museo y a partir del personal debería ser trasmitida también a sus visitantes. El gran desafío del plan de conservación preventiva es sembrar una actitud de trabajo en equipo, con participación de las diversas disciplinas y del personal en su totalidad, consustanciados en la tarea de llevar adelante un plan para la prevención del deterioro de los acervos del museo (ICCROM, 2009; Cassar, 1995; GCI-NIC, 1999; Toby, 2009).

Restaurar frente al público

Conscientes de la misión que tiene el museo Blanes de conservar su acervo para que pueda ser disfrutado y valorado en el presente y por futuras generaciones estamos transitando el camino de la conservación desde su más amplia concepción. Nuestra intención es conservar tanto el acervo material como su contenido inmaterial que se expresa en los múltiples significados que tiene y adquiere nuestro patrimonio con el transcurrir del tiempo. Llevado a la práctica se trata de gestionar un plan de conservación focalizado en la prevención pero sin descuidar las necesidades de restauración para lo cual practicamos el complejo ejercicio de priorizar ante un sinnúmero de acciones que debemos emprender. Explorando y reconociendo los diferentes factores que inciden en la conservación de nuestros tesoros culturales consideramos la restauración de la obra *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* de Juan Manuel Blanes como una prioridad nacional.

Concebimos esta tarea como una oportunidad de compartir este sueño con nuestros visitantes y en especial con los más pequeños quienes se han visto enriquecidos y estimulados habiendo participado en este proyecto.

Pensar un taller para restaurar una obra de tal magnitud implicaba un costo inaccesible para nuestro presupuesto. De esta dificultad surgió una oportunidad: realizar la restauración en la propia sala y a la vista del público. Acciones que habíamos visto en otras partes del mundo pero que era en materia de obra pictórica, inédita en nuestro país.

Así comenzó una propuesta para desarrollar un espacio abierto para la conservación y restauración del *Juramento*.

El proyecto consistía en retirar la obra del muro donde está colgada, retirarle su marco y reubicarla perpendicular a su actual ubicación para generar un espacio de trabajo para las restauradoras y que mirara al público.

Se diseñó por lo tanto una estructura desarmable, efímera, para colocar el cuadro en su nueva posición. En el espacio destinado a la restauración se protegieron los pavimentos de la sala para evitar cualquier deterioro producto de los posibles materiales que se iban a utilizar para esta tarea. El espacio se termina de conformar con un vidrio autoportante que separaba a las restauradoras del público y dejaba 6 metros de área de trabajo, por el ancho de la sala.

Manipulación de la obra para el retiro de su marco.

Condiciones ambientales

Como un tema lleva a otro y nos enfrentamos a una situación de una sala que contenía las obras de Juan Manuel Blanes pero que no tenía las condiciones ambientales correctas para su preservación, se aprovechó la ocasión para incluir dentro del proyecto general mejoras en las condiciones ambientales de esta sala.

Por un lado, controlar día a día la humedad relativa ambiente que determinamos se encuentre en el rango del 55%, con una variación que no supere el 3% de este valor. Así la sala cuenta hoy con deshumidificadores que regulan las humedad relativa ambiental. Por otra parte, se reparó el aire acondicionado que mantiene la temperatura en los 19 ºC y 21 ºC. Se colocaron medidores termohigrómetors que permiten hacer diariamente la lectura de la humedad relativa ambiente y de la temperatura para mantener las condiciones necesarias para una conservación preventiva.

Iluminación

En el marco de reacondicionar la sala para una conservación preventiva de nuestro acervo y para la adecuada apreciación de sus cualidades por parte del público se adoptó una estrategia de iluminación. Dado que las obras de la sala están en exposición permanente fue necesario seleccionar los parámetros de iluminación en el rango de mínima exposición a las radiaciones. Para ello hubo que hacer dos acciones, por una parte trabajar sobre el bloqueo de las radiaciones solares y, por otra parte, la iluminación artificial.

Primeras acciones preventivas

Mientras se implementaba el proyecto definitivo de la cubierta de la sala fue necesario aislar completamente la radiación solar y modificar el tipo de iluminación cambiando la lámparas incandescente por la tecnología LED que evita el contenido ultravioleta y disminuye el contenido de infrarrojos.

Proyecto de iluminación actual

Los techos de las dos salas principales del Museo se encontraban en franco deterioro. Se tomó la decisión de repararlos para evitar filtraciones y buscar una solución acorde con las necesidades de iluminación y lo que se está platicando en la museología contemporánea. Estas intervenciones van desde acciones de aplicación de alta tecnología hasta otras soluciones más simples, como la que se adoptó en nuestro Museo. Así se recuperaron las claraboyas originales, a las que se les aplicó un film que filtra las radiaciones ultravioletas e infrarrojas no deseadas. Además en el plafón existente, de valor patrimonial, se le aplicó otro film que disminuye la cantidad de luz visible. Este film se seleccionó de acuerdo a mediciones de iluminancia[1] real sobre las obras en el verano en las horas de mayor incidencia solar.

1. Es la densidad superficial de la intensidad luminosa en una dirección dada que es posible medir en luxes mediante un luxómetro.

Conjuntamente con este rescate de la iluminación natural, se suma la iluminación artificial cuando es necesario.

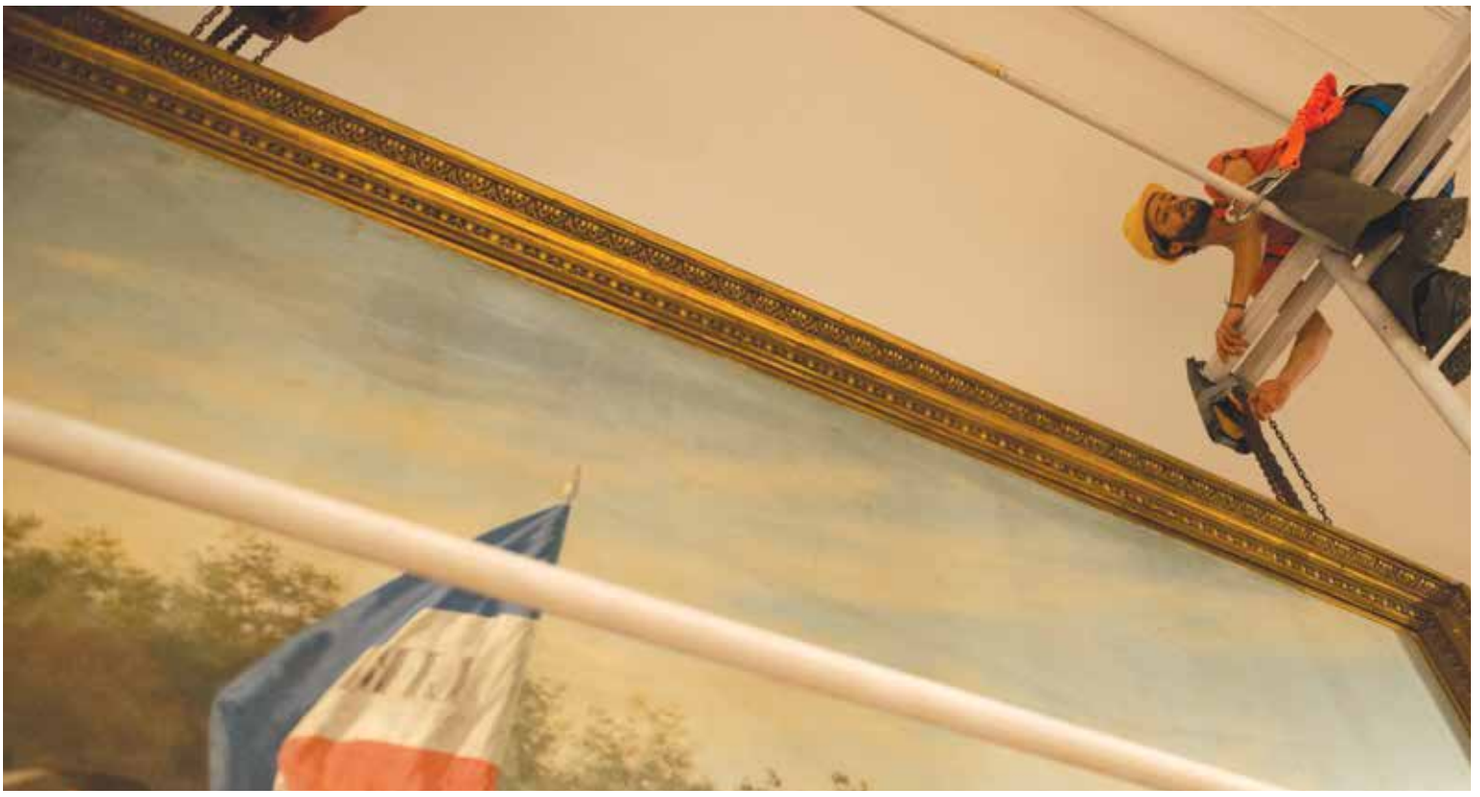
Mediante un procedimiento de control de iluminación de la sala se combinan la iluminación natural y la artificial. Se capacitó al personal del Museo para realizar los controles necesarios para tomar la acción adecuada en función de la luminancia que reciben las obras.

El movimiento de la obra

Con la intención de ubicar la obra en el espacio diseñado para que fuera visible fue necesario pensar un sistema de desmontaje que permitiera su traslado al lugar previsto para el trabajo.

Este movimiento implicaba riesgos vinculados con el traslado de una obra de grandes dimensiones, que se debían controlar. Para ello se ideó el siguiente plan de trabajo.

Manipulación de la obra para el retiro de su marco.



Estructura para desmontaje del cuadro.

Traslado del cuadro.

Traslado de la obra

1. El lugar para realizar la restauración tenía que estar pronto para que una vez realizados los movimientos de traslado la obra pudiera ser ubicada de inmediato en su nuevo lugar sin sufrir deterioros.

2. Las dificultades en el movimiento implicaron desarrollar un sistema para retirar el cuadro de la pared, para luego desmontar la obra del marco. Para ello se diseñó un andamio con ruedas que permitiera retirar la obra del muro el mínimo necesario para su manipulación y así disminuir los riesgos de vibración. Esta estructura móvil sujetaba la obra en tres puntos otorgándole estabilidad en este movimiento.

3. Una vez separada del muro, la obra quedó suspendida de esta estructura de andamio móvil. De esta manera fue posible la separación de la obra del marco.

4. Fue necesario trasladar la obra fuera del espacio previsto para su restauración para poder luego girarla, transportarla y ubicarla en la estructura de trabajo. Primero se trasladó manualmente en un movimiento lateral paralelo al muro unos metros hacia adelante. Se apoyó sobre un material flexible para evitar impactos. Allí permaneció mientras que con el andamio móvil se volvía a colocar el marco en su sitio original.

5. Por último, se transportó cuidadosamente con varios operarios la obra a la estructura de trabajo.

Traslado lateral de la obra
Público observando la restauración.

¡El día del traslado!

Los movimientos descriptos fueron coordinados entre la empresa que apoyó el diseño y movimiento del cuadro, junto a los funcionarios del museo y las restauradoras que iban controlando la manipulación de la obra.

Finalmente el espacio de trabajo estaba pronto. Se había generado un laboratorio de restauración abierto al público.

¿Cómo acceder a la totalidad de la superficie?

El tipo de intervención permitía optar por posicionar la obra horizontal o vertical en medio del espacio de la sala. El mayor problema era acceder al centro y al reverso de la misma. Fue así que se determinó realizar la restauración con la obra vertical con el anverso de la pintura a la vista del público y el reverso hacia atrás.

Para cubrir el plano de trabajo, era necesario realizar desplazamientos horizontales y verticales. Se dispusieron entonces dos andamios móviles que permitían el traslado en horizontal y elevar las plataformas en vertical. Estos andamios fueron pintados de un color neutro para que la mirada del público no se viera distorsionada por el color original de los andamios.

Así quedó el espacio de trabajo finalmente construido para que se desarrollara la restauración a la vista del público.

Público observando la restauración.

La intervención

Por Claudia Barra y Mechtild Endhardt

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

Autor: Juan Manuel Blanes

Título: *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*

Fecha: 1877

Técnica: óleo sobre tela

Dimensiones: 305 × 560 cm (dimensiones registradas en 2015)

Emplazamiento: Sala Blanes / Museo Blanes / Intendencia Municipal de Montevideo

Figura 1
Pintura en su estado previo. Foto: Carlos Contrera (CdF, Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 2
Faltante de pintura que deja visible la fibra de la tela en cuadrante H2. Foto: C. Barra.

Figura 3
Dorso con detalle del marco y bastidor durante el traslado. Foto: C. Barra.

Características técnicas[1]

En una primera instancia se estudiaron las características técnicas de los diferentes componentes materiales de la obra en forma visual, complementada con el uso de lentes de aumento y visualización con radiación ultravioleta. A partir de estos estudios se realizó el diagnóstico primario y la propuesta de intervención. En una etapa posterior se inició un proyecto de estudios científico-analíticos con el objetivo de determinar la técnica pictórica aplicada por Blanes en la obra y confrontar los resultados con las observaciones realizadas. Loa análisis propuestos nos brindan información sobre las fibras textiles de los soportes, sobre la composición de los pigmentos y cargas de la capa pictórica y base de preparación y sobre los espesores y superposición de las diferentes películas de la capa pictórica. Los resultados de este proyecto se presentan en el siguiente capítulo.

A continuación se describen los diferentes elementos estructurales y pictóricos de la obra.

SOPORTES

El soporte primario[2] es de tela de fibra natural. Resulta visible en los bordes y en los sectores donde los faltantes de capa pictórica dejan la tela al descubierto.

Por sus dimensiones se pensó en la posibilidad de que se tratara de fragmentos de tela unidos. Suposición que no ha sido posible comprobar debido a la presencia de un soporte secundario[3] que cubre la obra por su reverso. Desde el anverso no se visualiza ninguna marca que indique una posible unión.

Por medio de una nota del director del Museo de Artes Visuales, Prof. Ángel Kalenberg, se confirma que el soporte secundario se trata de tela de lino de origen belga (ver Anexo I).

BASTIDOR

El bastidor es de madera del tipo de estructura móvil, realizado a medida con varillas de aproximadamente 10 cm de ancho por 3 cm de espesor. Los ángulos presentan encastres del tipo caja y espiga. Consta de dos travesaños verticales y uno horizontal. Presenta cuñas dobles en las esquinas y simples en los encastres de los travesaños totalizando 14 cuñas. En cada una de las dos uniones de las varillas verticales con las centrales presenta una placa de madera compensada de aproximadamente 40 x 40 cm que refuerza la estructura.

El bastidor se encuentra unido al marco por flejes metálicos atornillados a ambos elementos.

En el lado inferior, entre el bastidor y el marco, se han colocado pequeñas piezas de madera que ofician de apoyo al bastidor.

Se observan varias líneas pintadas en color gris que coinciden con el mismo patrón de líneas presentes en el marco y que permite asignar correctamente los travesaños. Esto confirma la hipótesis de que el bastidor es original y debieron marcarlo para el correcto montaje de la tela luego del entelado.

1. ICOM/CC (2008); Döerner (1989).

2. Soporte primario en pintura es la superficie estructural sobre la cual se aplicaron las capas preparatorias y/o cromáticas.

3. Soporte secundario en pintura es una superficie estructural que se adiciona al soporte primario para proveer a la obra de estructura o para reforzar una función estructural disminuida del soporte primario En este caso es la tela de entelado.

Figura 4
Detalle sobre el borde de la pintura mostrando la base de preparación en blanco. Foto: M. Endhardt.

Figura 5
Detalle de la textura de la capa pictórica. Foto: C. Barra.

Figura 6
Detalle de la pintura que muestra las texturas de la tela transferida a la pintura. Foto: M. Endhardt.

BASE DE PREPARACIÓN

Presenta una base de preparación blanca de apariencia uniforme. Posee las características de las preparaciones a base de cola animal. La textura del soporte primario se reproduce a través de la base de preparación hasta la capa pictórica.

CAPA PICTÓRICA[4]

Por sus características visibles, y en concordancia con la técnica pictórica apreciada en la obra de Blanes de la época, podemos afirmar que la técnica es pintura al óleo sobre tela, aunque no se descarta la presencia de temple en los estratos subyacentes.[5] Se observan espesores variables en función de las necesidades técnicas de incorporar textura a la obra. Los sectores texturados son muy pocos y se observan particularmente en los accesorios de la indumentaria como son las hebillas de los cinturones y ciertas armas.

A diferencia de lo que podemos encontrar en gran parte de su obra del mismo período, Blanes hace mínima la incorporación de veladuras.[6] La veladura es un recurso pictórico de compleja ejecución que Blanes ha utilizado en gran parte de su obra, en particular en las de menor tamaño. En el *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* se observa un uso muy moderado del recurso, especialmente en el sector del cielo y partes del follaje, con menor participación en los rostros y demás carnaciones de los personajes. Aunque las veladuras son capas sumamente sensibles a los solventes y se podría pensar que han sido eliminadas en intervenciones anteriores, la falta de indicios de su presencia y las características generales de la ejecución no apoyarían esta hipótesis.

Debido al gran número de bocetos existentes de la obra no hay dudas sobre la minuciosa tarea que Juan Manuel Blanes emprendió al realizar este trabajo. El dibujo previo perfectamente estudiado en su anatomía, composición y color debió ser una constante en toda la ejecución. La comprobación objetiva de este supuesto podría realizarse si se contara con equipos de reflectografía infrarroja que nos brindaran imágenes de los diferentes estratos subyacentes. Para llegar al boceto, sería necesario recurrir a los rayos X, que se introducen más profundamente en las capas de la pintura. Estos estudios serán materia pendiente hasta que esta tecnología llegue a nuestro medio.

Sobre la técnica pictórica se abrirá la discusión en el siguiente capítulo.

4. Técnica pictórica que implica la superposición de capas de color traslúcidas sobre una superficie opaca. Es habitual su aplicación en zonas específicas de la pintura donde el artista lo encuentre útil.

5. Publicación de autoría del artista plástico Ernesto Laroche en el diario *El Día* (fecha no visible, ver Anexo I).

6. El restaurador Eduardo Luciani integró el equipo que estuvo a cargo de las intervenciones del año 1971.

Figura 6
Detalle en el sector del cielo y partes del follaje con uso de veladuras en el cuadrante B4v. Foto: M. Endhardt.

Figura 7
Detalle de la pintura, velauras en los cuadrantes F/G 3/4. Foto: Carlos Contrera (CdF, Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 8
Se observa la capa de barniz en el cuadrante E5. Foto: C. Barra.

RECUBRIMIENTO

La obra presenta una capa de recubrimiento cuyas características corresponden a un barniz de resina natural. Este barniz no es el original de la obra sino que fue aplicado durante una intervención posterior; muy probablemente la realizada en 1971 por el equipo del restaurador Carlos Giuadrone. Se trata de una capa de mediano espesor y de aplicación medianamente homogénea. Por los resultados de las pruebas de solubilidad realizadas y sus características de envejecimiento se estima que pueda tratarse de barniz Dammar. En la década del setenta no era práctica habitual adicionar al barniz elementos que retarden el envejecimiento como se realiza actualmente. Por este motivo, los barnices se oscurecían con mayor rapidez debido al proceso de polimerización causado por las radiaciones y el oxígeno atmosférico.

MARCO

El marco de madera tallada presenta preparación con yeso para el dorado a la hoja de oro. Cada una de las cuatro uniones en inglete se encuentra reforzada por dos planchuelas metálicas en ángulo recto atornilladas al marco por su reverso. Presenta cinco elementos decorativos que se describen a continuación.

Elementos decorativos del marco

Se trata de cuatro figuras talladas en madera ubicadas en los ángulos y una quinta figura, el sol, ubicada en la parte central superior. Estos elementos se encuentran unidos con tornillos al marco. En los ángulos se ubican los cuatro querubines que llevan en sus manos un símbolo del escudo nacional uruguayo. Estos son el buey, el cerro de Montevideo, la balanza y el caballo. Estos elementos, al igual que el escudo, se encuentran orlados por hojas de laurel y de olivo.

Figura 12
Detalle del borde de la pintura con tela a la vista. Foto: M. Endhardt

Intervenciones anteriores

Hasta el momento no se han encontrado informes sobre intervenciones previas. Los datos recabados provienen de publicaciones de la prensa[7] y de la trasmisión oral[8]. Las intervenciones previas se evidencian al inspeccionar la obra a ojo descubierto. A lo largo del informe se presentarán aspectos positivos y negativos de estas intervenciones. Entendemos adecuados al contexto teórico y práctico de la conservación-restauración de la época en que fueron realizadas las intervenciones tanto los materiales como las técnicas aplicadas. En ningún caso se pretende juzgar a la luz de los nuevos conocimientos y criterios de intervención trabajos realizados en el pasado.

ORDEN CRONOLÓGICO

Intervención previa al año 1941

Se recogen datos por trasmisión oral que indican una primera intervención realizada por el pintor español Fidencio Alabés.[9]

Intervención de 1971

Una carta escrita por el Sr. Cantú da muestra de la necesidad de intervenir la obra para su salvaguarda y de su estado de conservación en el año 1953 (ver Anexo I). Finalmente, en el año 1971 se concretó la restauración a cargo del restaurador Carlos Giaudrone.[10] Según datos aportados por el restaurador Eduardo Luciani, integrante del equipo de Giaudrone, la obra habría recibido anteriormente un tratamiento que involucró la aplicación de *colleta*[11] en su reverso. No precisa si se trató de un entelado o de un tratamiento con el objetivo de la consolidación. Nos informa sobre la dificultad que experimentaron en la eliminación de estas capas de cola. En la intervención de 1971 se le realizó un entelado a la cera resina. Existen registros sobre la adquisición de la tela de lino que fue traída desde Bélgica por medio del Ministerio de Relaciones Exteriores. Consta también que la obra permaneció fuera de su bastidor mientras se esperaba la recepción de la citada tela. Las tareas de restauración se realizaron en una sala especialmente adaptada en el sector de la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Plásticas (actualmente Museo Nacional de Artes Visuales).[12]

Otras intervenciones

Se observan en la pintura intervenciones menores de realización posterior a la citada en el 1971.

7. Fidencio Alabés: artista plástico español, 1863. Vivió en ambas orillas del Río de la Plata desde 1870.

8. Nacido en Montevideo (1926-1980) fue el primer director del Taller de Restauración del Patrimonio Artístico, Histórico y Cultural de la Nación (ver Anexo I).

9. El entelado con colleta se realiza a base de cola animal cuya utilización comienza en la escuela de restauración italiana y todavía se utiliza en algunos centros de restauración referentes.

10. Según consta en nota del Prof. Ángel Kalenberg, exdirector del Museo Nacional de Artes Plásticas (ver Anexo I).

11. Consolidar es una técnica para restituir la cohesión del material pictórico en un estrato y la adherencia entre los diferentes estratos de la pintura.

12. Cuando mencionamos al sistema de soporte nos referimos al soporte original sumado al del entelado.

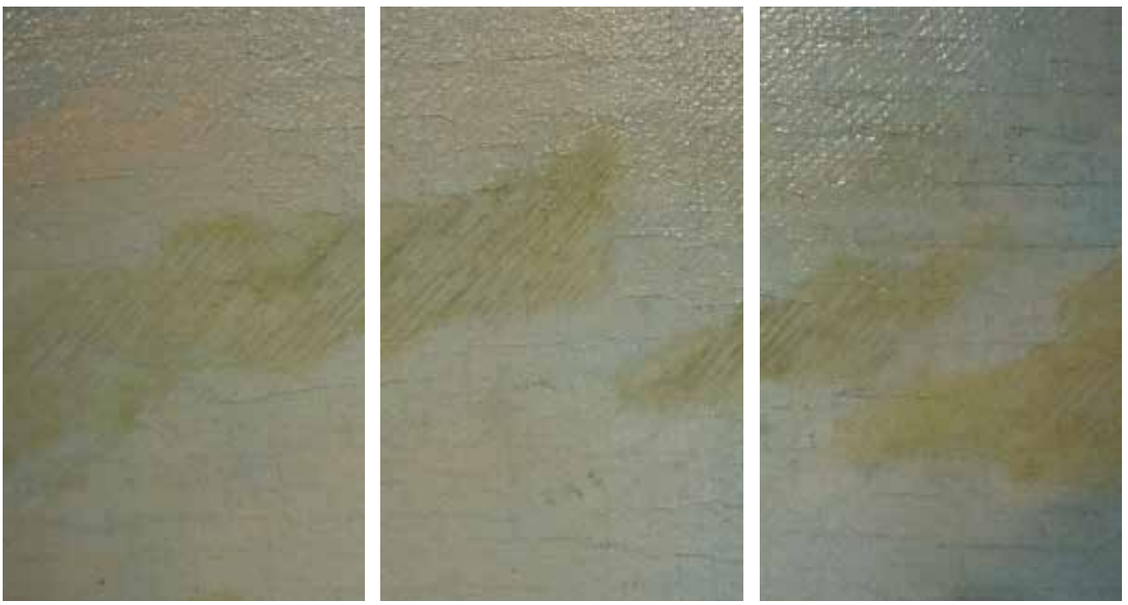
DESCRIPCIÓN DE LAS INTERVENCIONES PREVIAS

Soporte

La tela de lino que oficia de soporte secundario es de una sola pieza. El entelado se realizó con la técnica de cera y resina. Este entelado se encuentra funcional actualmente.

Reintegraciones de color y base de preparación

Se observan reintegraciones de color de diferentes calidades lo cual es consistente con los relatos sobre diferentes instancias de intervención. Las reintegraciones con características de retoques y repintes se observan en toda la superficie de la obra. En la mayoría de los casos se pueden observar características o transformaciones de su materialidad que los hacen visibles. Se han observado retoques que han virado en sus colores por envejecimiento o debido a ser inestables, estos se encuentran desajustados respecto a la policromía original. Se destacan en este sentido las reintegraciones en el cielo.



Figuras 13, 14 y 15
Detalle con repintes en el cielo en el cuadrante F/G4. Foto: C. Barra

Algunos repintes transforman visiblemente la textura de la capa pictórica debido a su dureza. Otros se ubican sobre grietas y resultan invasivos.

Junto a los repintes y retoques también presenta resanes desajustados por su textura y dureza.

Se observan también repintes sobre faltantes que no han sido resanados previamente al agregado de color. Se estima que estas intervenciones fueron realizadas posteriormente a la de 1971.

Figura 16
Detalle con repintes en el cuadrante C1. Foto: M. Endhardt

Figura 17
Detalle con repintes en el cuadrante A1. Foto: M. Endhardt

Intervenciones previas sobre el barniz original

Por las características del barniz presente y por la presencia de abrasiones en algunos sectores resulta evidente que la obra no conserva su barniz original.

Intervenciones previas en el marco

Datos de prensa documentan que la obra presenta el marco actual desde el año 1875. Este habría llegado a un gran deterioro debido al cual debió ser intervenido en tiempos cercanos a la década de 1970. Según cita la nota de prensa del diario *El Día*, "Se ha recuperado el Sol que coronaba la parte superior del marco y los cuatro símbolos patrios con la decoración pertinente que cerraba los cuatro ángulos del marco" (ver Anexo I).

Estado de conservación previo a la intervención

PLANIFICACIÓN DE LAS ÁREAS DE TRABAJO

Debido al gran tamaño de la obra se procedió a subdividir las áreas de trabajo en sectores mediante una cuadrícula. Para ello se establecen coordenadas separadas por 60 centímetros que se identifican con números del 1 al 5 en el eje de las ordenadas (vertical) y con letras que van de la letra A hasta la letra H en el eje de las abscisas (horizontal). Los sectores o cuadrantes obtenidos del cruce de las líneas se identifican por un código formado por la letra seguida del número correspondiente a cada sector. De esta forma al cuadrante inferior comenzando desde la izquierda se le asigna el código A1.

Figura 18
Planilla de los cuadrantes sobrepuesta a la imagen. Foto: M. Endhardt

DIAGNÓSTICO

Previo al acceso mediante andamios se realizó el diagnóstico primario. Este se transcribe a continuación.

DIAGNÓSTICO PRIMARIO

El soporte de tela se encuentra aparentemente en buen estado, se observa una deformación leve en el borde inferior. La observación definitiva desde el reverso requiere el movimiento de la obra, que no se había realizado hasta ese momento debido a sus dimensiones. La capa pictórica presenta craquelado en toda la superficie en distintas extensiones. Se observan zonas con faltantes pequeñas de la capa pictórica. Las zonas de craquelado con faltantes y peligro de desprendimiento se concentran en el borde inferior.

La superficie tiene una apariencia casi mate. El barniz está levemente oxidado y la saturación de los colores es deficiente.

Se observan retoques en toda la superficie de la obra, siendo más evidentes en el sector del cielo. Probablemente debido a cambios del color por oxidación del material de reintegración que lleva a un desajuste óptico.

DIAGNÓSTICO COMPLETO

Una vez instalados los andamios se hizo posible el acceso a la obra completa y por ambos lados. Esto posibilitó inspeccionar la totalidad de su superficie y determinar la magnitud de la inestabilidad de la capa pictórica. Se observaron gran cantidad de faltantes y repintes que a la distancia y sin la iluminación adecuada no eran visibles durante el diagnóstico primario.

Figura 19
Detalle con brillo que muestra la deformación convexa que abarca los cuadrantes H 3/4/5. Foto: M. Endhardt

SOPORTES

Como se ha mencionado, la pintura ha sido entelada adquiriendo un soporte secundario de tela de lino. Los criterios para entelar y ciertas técnicas de entelado han cambiado sustancialmente en las últimas décadas. Actualmente se procede a entelar cuando la tela o soporte primario pierde su función estructural. Años atrás se recurría al entelado con un segundo objetivo que era el de consolidar[13] los estratos pictóricos. En el caso del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* podemos observar que se recurrió al entelado con ambos objetivos. Se utilizó el método de entelado con cera y resina, el cual, desde el punto de vista técnico, presenta una limitante importante a efectos de consolidar las capas pictóricas. El pasaje de la mezcla de cera y resina desde el reverso a través de la tela y la base de preparación hasta llegar a las capas de color puede no ser suficiente para consolidar adecuadamente la capa pictórica. Este proceso depende de cuán permeable sea el sistema. En los casos en que la impregnación del reverso atraviesa las capas hasta la película pictórica y se logra la consolidación podemos decir que el tratamiento resulta excesivamente invasivo, ya que la cera encapsula los elementos pictóricos en forma irreversible. En la actualidad los procedimientos de consolidación de la capa pictórica se realizan en forma previa al entelado con materiales específicos para ese fin.

13. Referido al lado derecho según el observador.

El entelado presente cumple con su función de refuerzo del soporte. No se observan fallas en la adhesión entre el soporte primario y el secundario. Por otra parte, la cohesión y adherencia de los estratos pictóricos sí muestran una falla importante, aspecto que será tratado en el apartado sobre capa pictórica.

Respecto al sistema de soporte[14] se observan zonas con deformaciones en las cuales no se han constatado problemas en la adhesión entre el soporte original y el entelado. Se destacan particularmente las observadas en el sector superior del lado derecho[15] donde una deformación convexa abarca los cuadrantes H3, H4 y H5 y otra deformación de menor entidad, también convexa, se ubica cercana al borde central inferior. Hacia el centro de la obra se observa una deformación cóncava de menores dimensiones. Los bordes del soporte original se encuentran muy deteriorados, muestran faltantes de color y de base de preparación en varias zonas. Debido al gran formato de la obra, los bordes experimentan grandes fuerzas de tensión. Las fluctuaciones de humedad relativa ambiente provocan cambios por contracción y dilatación de las fibras textiles del soporte que afectan especialmente a los bordes. Otra causa de estrés para el soporte, y en particular para sus bordes, son los movimientos causados por los traslados.

El soporte original presenta tres roturas de entre 3 y 5 cm ubicadas en los bordes lateral izquierdo (cuadrante A1), inferior (cuadrante H1) y superior (cuadrante H5).

Figura 20
Vista del dorso de la obra durante la restauración. Foto: N. Vitureira

BASTIDOR

El estado de conservación del bastidor es bueno y este resulta funcional a los efectos de proveer a la obra de una tensión suficiente. Su estructura móvil permite el acompañamiento por parte del bastidor de los movimientos que experimenta la tela debido a las fluctuaciones de humedad.

La varilla inferior presenta una leve curvatura del plano en la zona central.

Como se mencionó, el bastidor presenta dos placas de refuerzo entre los travesaños, una de las cuales se encontró muy deteriorada, con signos de haber tomado contacto directo con agua. Por tal motivo se decide eliminar dicha placa y sustituirla por otra de similares características.

En la inspección realizada no se observan indicios de la presencia actual o previa de plagas.

14. Las grietas de edad, o grietas de envejecimiento, son las que se producen con el transcurrir del tiempo debido al deterioro de los materiales en su relación con el entorno.

15. Llamamos microdesprendimientos a los desprendimientos de dimensiones menores al milímetro de lado.

BASE DE PREPARACIÓN

La base de preparación se encuentra expuesta en algunos sectores donde la capa pictórica se ha desprendido porque ha fallado su adhesión. También se observa falla de la adhesión de la base de preparación con el soporte primario. En ambos casos se observan pequeños desprendimientos que dejan expuestos sectores de base de preparación blanca y sectores donde la base de preparación se encuentra mezclada con cera. En otros sectores con faltantes queda expuesto el soporte textil.

Donde la base de preparación queda visible es posible observar una fina red de grietas de edad[16] que atraviesan esta capa hasta el soporte.

La base de preparación se hace visible también en los bordes, en particular en el borde superior, donde deja una franja de 2 a 3 cm libres de capa pictórica.

La mayor parte de los faltantes de la base de preparación se encuentra resanada debido a intervenciones previas. Se encontraron resanes de diversa composición, algunos resultaron excesivamente invasivos y de alta dureza.

Figura 21
Detalle de desprendimientos de la capa pictórica del cuadrante A2.
Foto: C. Barra.

Figura 22
Detalle con repintes en el cuadrante H1. Foto: C. Barra.

16. Los tejidos tipo sarga muestran combinaciones del entrecruzamiento de las fibras en forma escalonada, con un diseño de rayas diagonales características.

CAPA PICTÓRICA

Figura 23
Repintes en el cuadrante H1.
Foto: C. Barra.

La presente intervención ha sido motivada fundamentalmente por la problemática de inestabilidad que se observó a nivel de la capa pictórica. La inestabilidad se evidencia en los pequeños desprendimientos que se observan en diversos sectores de la superficie. Estos afectan también a la base preparatoria, como se ha mencionado en el apartado anterior. Sus dimensiones coinciden en su mayor parte con las correspondientes a los faltantes de base de preparación con prevalencia de microdesprendimientos[17] y de desprendimientos de hasta 10 mm de ancho. Este proceso de deterioro de la capa pictórica responde tanto a causas de origen tanto interno como externo. La principal causa, inherente a los materiales constitutivos de la pintura al óleo sobre tela, surge como respuesta a las variaciones de la humedad relativa ambiente. Cada componente del sistema constituido por la capa pictórica, la base de preparación y el soporte textil sufre diferentes cambios en volumen en función de su higroscopicidad. Por lo tanto, si las capas en un principio unidas sufren movimientos internos de diferente magnitud tienden a separarse y a generar grietas que eventualmente pueden evolucionar en desprendimientos de la capa pictórica.

El proceso de inestabilidad se origina con la formación de grietas que aparecen en toda la superficie de la obra. Se trata de un patrón de grietas de diferente profundidad y dimensiones, que van desde los pocos milímetros a los dos centímetros y que se entrecruzan, originando el craquelado de la capa pictórica. Forman patrones que varían en función de las fuerzas de tensión en los diferentes sectores y de la composición de las capas. En varios sectores las grietas aparecen en sentido horizontal, son largas y profundas, también se observan grietas en diagonal siguiendo el entramado del tipo sarga[18] del soporte.

Figura 24
Grietas en el cuadrante F2.
Foto: C. Barra.

17. Un arrepentimiento o pentimento (en italiano) es una alteración en un cuadro que corresponde a un cambio de idea del artista sobre aquello que estaba pintando.

18. Clavir (1998).

Figura 25
Grietas de edad y envejecimiento en el cuadrante F4. Foto: C. Barra.

Figura 27
Faltantes de la capa pictórica en el cuadrante A2. Foto: C. Barra.

En el cuadrante F4 se observan grietas de envejecimiento, superficiales, muy finas y con un patrón muy regular del tipo cuadriculado, en alta densidad y con una distancia entre grietas de aproximadamente 3 a 4 mm. En el mismo sector se observan grietas de origen, de ancho superior a 1 mm, con mayor dispersión y con un patrón poco regular. Sobre estas grietas de origen se han formado grietas de envejecimiento.

Se observan faltantes de diversas dimensiones, desde un milímetro a faltantes mayores, que llamamos *lagunas*, con superficies de hasta 20 cm^2. Afortunadamente, la presencia de faltantes es prácticamente nula en los sectores de los rostros y carnaciones. Esto podría relacionarse con la mayor presencia del pigmento *blanco de plomo* en la preparación de estos colores. Los faltantes mayores o lagunas se observan en sectores cercanos a los bordes, en particular en el borde lateral superior derecho y a lo largo del borde superior. Se relaciona con las altas fuerzas de tensión que experimenta el soporte en el sector superior debido a las grandes dimensiones de la pintura.

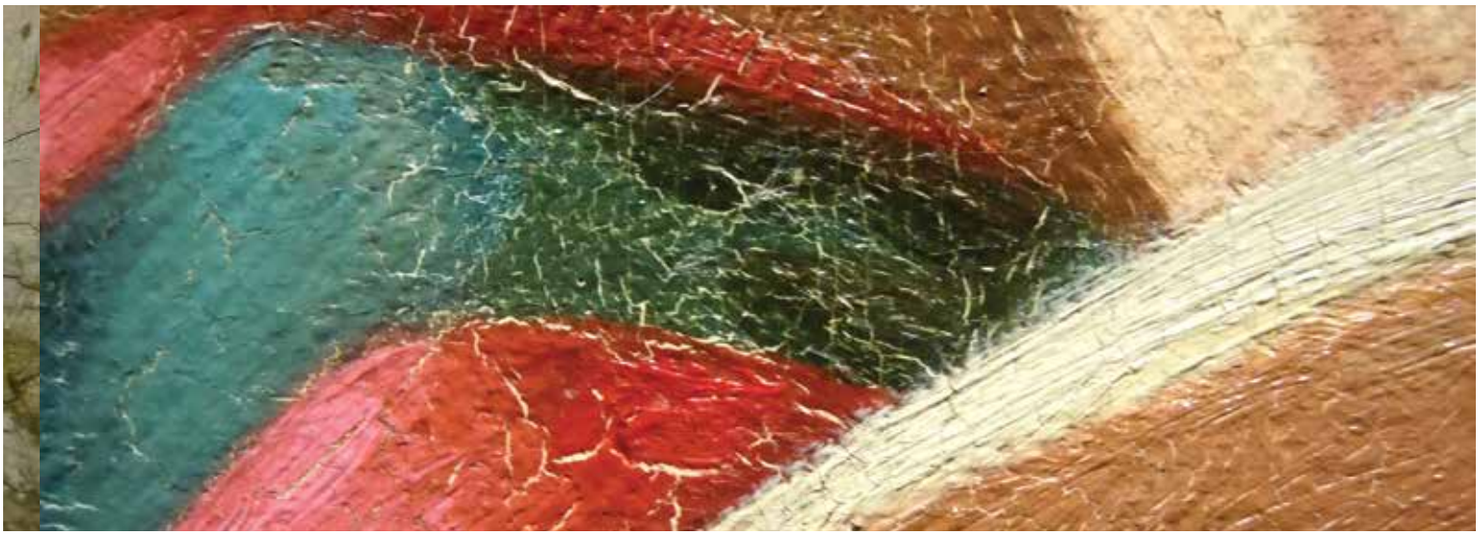


Figura 26.
Grietas de envejecimiento prematuro en el cuadrante. Foto: M. Endhardt.

Figura 28
Faltantes de veladura en el cuadrante E/F 5. Foto: C. Barra.

En el sector del cielo se encuentra una discontinuidad de la película pictórica que toma el aspecto de una mancha irregular oscura que afecta los cuadrantes E5 y F5. En este sector falta la capa de color más superficial correspondiente a las nubes que Blanes aplica en forma de veladura con alto contenido de pigmento blanco sobre el fondo celeste. Por su forma, la zona debió verse afectada por el derrame de algún elemento líquido que barrió con el color superficial.

En el cuadrante A3 se observa la huella de una plancha que, suponemos, permaneció por accidente un tiempo excesivo en contacto con la obra. Varios sectores de la pintura resultaron deteriorados con deformación de la textura, pérdida de plasticidad y en algunos sectores con pérdida de la capa pictórica.

La capa pictórica presenta abrasiones en algunos sectores. Estas abrasiones son alteraciones producidas en la superficie por desgaste, por ejemplo, debido a una limpieza inadecuada o por la fricción con otro objeto. El desgaste se observa como pequeños puntos de pérdida del color. La abrasión deja expuesta la superficie subyacente que resulta visible.

La obra presenta en su anverso y reverso abundante suciedad constituida por polvo ambiental depositado. La suciedad ingresa en los intersticios de la textura, en los sectores agrietados y en el craquelado de la capa pictórica.

En varios sectores se observan desplazamientos de la capa pictórica. Este deterioro ocurre cuando la capa pictórica sufre desprendimientos que en tratamientos previos de fijado no fueron ubicados en su sitio original. Estos pequeños desprendimientos fueron adheridos por error sobre otros sectores de la capa pictórica adyacente, como se muestra en la imagen del cuadrante E1.

Figura 29
Marca de plancha en el cuadrante A3. Foto: M. Endhardt.

Figura 30
Desgaste de la capa pictórica en el cuadrante F2. Foto: C. Barra.

Figura 31
Suciedad depositada en el cuadrante F4. Foto: C. Barra.

Figura 32
Capa pictórica con zonas aplastadas y desplazadas en el cuadrante E1.
Foto: C. Barra.

Figura 33
Capa pictórica con superficies aplastadas en la zona del cielo.
Foto: M. Endhardt.

Figura 34
Zona con posible arrepentimiento en el cuadrante H3. Foto: C. Barra.

En ciertos sectores se observa la pérdida de la textura de la capa pictórica como resultado de tratamientos de fijado y consolidación anteriores. Este tipo de aplastamiento es característico de la aplicación de presión con una espátula o plancha con exceso de calor o fuerza.

En el cuadrante H3 se observa una mancha oscura de forma rectangular que, por sus características, provendría de capas subyacentes. Podría tratarse de un arrepentimiento[19] que puede apreciarse a simple vista debido a la polimerización de la pintura. En ocasiones, los arrepentimientos resultan visibles a ojo descubierto, en otras, se hace necesaria la aplicación de técnicas de estudio de imágenes como son la reflectografía IR y los rayos X.

19. Horie (1999).

Barniz

El barniz es brillante y muestra irregularidades con sectores opacos. Esta capa acompaña el agrietamiento y craquelado de la capa pictórica. No se observa un agrietamiento independiente, propio del barniz. Se encuentra medianamente polimerizado, con amarillamiento visible. Particularmente los celestes del cielo han virado levemente a tonos verdosos y los blancos se presentan cálidos.

Marco

Presenta abundante suciedad superficial. Se observa la repintura parcial en color bronce en diversos sectores de las molduras. Se observan grietas y algunos pequeños faltantes.

La intervención

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN[20]

La intervención se basó en el *estudio profundo* de la obra para comprender su significado y su singularidad que se encuentran definidos a partir de sus valores estéticos, históricos y sociales. La intervención se basa también en el conocimiento que surge del estudio de su materialidad y de la historia de la obra como objeto cultural de nuestro patrimonio.

Desde esta perspectiva y con un equipo interdisciplinario estudiamos las problemáticas, los deterioros, sus posibles causas y las influencias del entorno de la obra. Estudiamos el entorno presente y futuro de la obra, aspectos que influyen directamente en las acciones de conservación.

Una vez justificada la intervención, los criterios de conservación y restauración se definen con el objetivo de salvaguardar el conjunto de valores tangibles e intangibles que confluyen en una obra que reúne los valores más elevados que dan identidad a nuestra nación.

En primer lugar, el principio de *mínima intervención*, a partir del cual damos respuesta a las necesidades esenciales de conservación de la obra. Desde el punto de vista de la estructura, comprende los procesos de estabilización que devuelven al soporte la función de sostener los estratos pictóricos y a nivel de la capa pictórica comprende los procesos de consolidación y fijado. El concepto de *mínima intervención* se traduce en la práctica en proponer las metodologías de trabajo y los materiales que sean más efectivos y mínimamente invasivos. Se relaciona directamente con otro de los criterios que perseguimos en nuestra actuación que es de *máxima reversibilidad* de los materiales y procesos incorporados. Aunque la reversibilidad completa resulte un objetivo pocas veces alcanzable, debido a limitaciones técnicas, tenemos la mira en realizar tratamientos que no dificulten futuras intervenciones. En este sentido, además de seleccionar los materiales por sus características intrínsecas de reversibilidad, consideramos la forma de aplicación. Un mismo material puede resultar en mayor medida reversible o irreversible según la técnica elegida para su aplicación. Por las razones expuestas se procuró la máxima reversibilidad y estabilidad en la selección de los materiales y procedimientos. Estas cualidades, junto con los aspectos de conservación preventiva, son las que harán posible que las futuras intervenciones se realicen en un momento más alejado en el tiempo, aumentando de esta forma el *período de reintervención*.

Otro de los aspectos fundamentales en la conservación-restauración es llevar adelante una exhaustiva *documentación* y registro del trabajo en las diferentes etapas del proceso desde el estado previo a la intervención, los procesos realizados y el estado final. Estos registros sentarán las bases para el conocimiento de la obra y su futura conservación.

20. Feller, Stolow y Jones (1985) y Masschelein-Kleiner (2004).

DESMONTAJE DEL MARCO Y TRASLADO DE LA OBRA

Las grandes dimensiones de la obra ha sido la primera dificultad a sortear ante la necesidad de realizar los movimientos para su ubicación en la posición de trabajo elegida. Esta debía ser tal que permitiese el acceso desde ambas caras para posibilitar el tratamiento. Por otra parte, la función didáctica que significaba realizar la tarea frente al público requería una ubicación con buena visibilidad de la obra y su adecuada protección. Se decidió disponer la pintura en el centro de la sala con su anverso hacia la entrada y colocar por su frente una mampara de vidrio como protección.

Se construyeron tres tipos de andamios de manera que se cubrieran las etapas de desmontaje de la obra de su marco, traslado a una segunda estructura fija para la intervención de conservación-restauración y un tercer grupo de andamios móviles que permitieran el acceso a la superficie completa.

Previo al movimiento se desmontaron los elementos decorativos del marco para su protección y se ubicaron a resguardo en las reservas del Museo durante la intervención. Una vez culminada la restauración de la pintura se realiza la limpieza superficial de estos elementos y se vuelven a colocar en sus sitios respectivos. El marco permaneció colgado en su posición original hasta finalizada la intervención, momento en el cual la obra restaurada se vuelve a colocar en su marco y ubicación originales.

Durante la intervención la obra se montó en un bastidor temporal que permitió su sujeción a los andamios de trabajo.

Figura 35
Situación de trabajo. Foto: N. Vitureira

ILUMINACIÓN PARA LA INTERVENCIÓN

La iluminación durante el proceso debe permitir visualizar los mínimos detalles. En particular en la etapa de reintegración de color se requiere una iluminancia y temperatura de color lo más parecidas posible a las que recibirá la obra cuando se encuentre expuesta. Para ello se utilizaron reflectores LED ubicados en una estructura provisoria por encima del borde superior de la obra a una distancia de aproximadamente 1,5 m y un reflector adosado al andamio móvil enfocado directamente a la superficie de trabajo. En las etapas de mayor requerimiento lumínico se adicionaron artefactos con tubos de luz día que proporcionaron los niveles de iluminación suficiente.

CONSERVACIÓN CURATIVA Y RESTAURACIÓN

Limpieza del reverso

La suciedad del reverso se eliminó mediante el uso de pinceles y aspiradora. Para acceder al espacio entre la tela y el bastidor se utilizaron plumas naturales. La superficie presentó abundante suciedad superficial.

Figura 36
Limpieza del dorso en seco.
Foto: Carlos Contrera (CdF, Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 36a
Limpieza del espacio entre bastidor y la tela.

Consolidación de los estratos de preparación y capa pictórica[21]

Los tratamientos de consolidación y fijado permiten devolver la cohesión a los materiales de la capa pictórica y su base de preparación. Se trabajó mediante la aplicación de cola de esturión en diluciones adecuadas a las necesidades de la obra. El consolidante se aplicó a través de hojas de papel japonés ejerciendo la presión necesaria y aplicando calor controlado mediante una espátula térmica. Se trataron las zonas donde se constató inestabilidad. La consolidación no se aplica en forma preventiva sino donde se han formado grietas o craquelado que permiten el pasaje del material consolidante. Los movimientos internos de la pintura no se detienen debido a estos tratamientos por lo cual no disminuye el riesgo de deterioro frente a condiciones inadecuadas del entorno. Los movimientos internos junto con el proceso de envejecimiento de los materiales siguen su curso y eventualmente se requerirán nuevas instancias de tratamiento. Durante el diagnóstico primario se estimó que el 30% de la superficie requeriría consolidación y/o fijado, pero en el diagnóstico definitivo, y basados en los registros digitalizados, este valor se incrementó aproximadamente al doble.

Figura 37
Fijado de la capa pictórica.
Foto: M. Endhardt.

Figura 38
Eliminación del barniz oxidado.
Foto: N. Vitureira.

21. Carlyle y Bourdeau (1994).

Figura 39
Eliminación del barniz oxidado.
Foto: M. Endhardt.

Limpieza de la capa pictórica y eliminación del barniz oxidado[22]

Una vez consolidados los estratos pictóricos se procedió a la eliminación del barniz. Se realizaron pruebas de solubilidad y aplicación para diferentes solventes orgánicos de clase A. Un sistema de limpieza en gel que fue aplicado a través de papel japonés resultó el más apropiado.

Tratamiento de los resanes, retoques y repintes de intervenciones previas

Determinar la conveniencia de eliminar los repintes requiere poner en consideración cada caso particular y realizar un balance del tipo riesgo/beneficio. En algunos casos se decidió no llegar a la total eliminación debido a la alta dureza observada y a la fragilidad de las capas pictóricas adyacentes y subyacentes. En tales casos se procedió a adelgazar hasta donde fue posible los espesores excesivos de los repintes y posteriormente reintegrar el color. La mayor parte de los repintes pudieron ser eliminados satisfactoriamente.

Figura 40
Eliminación de repintes en cuadrante C1. Foto: M. Endhardt.

22. El barnizado multicapas es un sistema combinado por el uso de barnices naturales y sintéticos.

Figura 41
Preparación del barniz.
Foto: C. Barra.

Barnizado[23]

Una vez estabilizada la estructura pictórica y realizada la eliminación de los repintes se aplica una primera capa de barniz que independiza el original de los materiales que serán aplicados en los siguientes tratamientos. La aplicación de esta capa llamada *barniz de intervención*, responde a los criterios de reversibilidad de los procesos y, en definitiva, al respeto por los estratos originales de la obra. Sobre esta primera capa de barniz se realizaron los resanes y luego la reintegración cromática. Finalizada la reintegración del color, el sistema de barnizado multicapas[24] se completa con la aplicación de un barniz final sintético del tipo de hidrocarburo alifático que actúa como protector de la resina natural y de los retoques realizados. Ambas aplicaciones se realizan por aspersión con un equipo de pistola y compresor.

La polimerización y posterior oscurecimiento de los barnices genera el acortamiento de los períodos de reintervención, la repetición del procedimiento de eliminación y reaplicación del barniz, lo que constituye un riesgo intrínseco para la película pictórica. En este sentido, el sistema de barnizado multicapas está basado en la superposición de diferentes capas de barnices, centrando su principal beneficio en aislar la capa de barniz natural que está unida a la pintura del contacto con la atmósfera. A la capa final se le añade un aditivo estabilizador de los rayos ultravioleta. La estratificación permite la limpieza gradual, posibilitando la eliminación de las capas superficiales del barniz estabilizador sintético y manteniendo protegida la resina natural.

Figura 42
Resanes en el cuadrante H 4/5.
Foto: C. Barra.

Estucado de los sectores con faltantes de base de preparación

Se reintegraron las zonas con faltantes mediante diferentes técnicas. En algunos sectores se procedió a crear una textura similar a la trama existente en el original mediante moldes de silicona aplicados al material para el resanado mientras este no ha fraguado. En otros sectores, debido a su menor dimensión no se hizo necesario imitar las texturas.

23. Carlyle y Bourdeau (1994).

24. El barnizado multicapas es un sistema combinado por el uso de barnices naturales y sintéticos.

Figura 43
Reintegración de colores en el cuadrante C1. Foto: M. Endhardt.

Reintegración cromática

La reintegración cromática se realizó mediante dos diferentes técnicas de retoque en función de la extensión y características de las mermas. Sobre las mermas pequeñas se realizó una reintegración imitativa o ilusionista. Sobre los faltantes mayores o lagunas se reintegró el color mediante un patrón de líneas. Las pequeñas pinceladas cubren la superficie faltante, integran la imagen y dan la posibilidad de diferenciar el agregado cuando el observador se ubica a una distancia menor a un metro. La reintegración cromática se realizó con pinturas formuladas para la reintegración de la técnica óleo.

Se advierte que todas las reintegraciones cromáticas podrán ser visualizadas si se observa la obra iluminándola con radiación ultravioleta en la oscuridad. La experiencia de un conservador en pintura es necesaria para sacar conclusiones significativas de estudios de este tipo.

Protección del reverso[25]

El reverso de la obra se protege mediante placas de espuma rígida que se unen con grapas al bastidor. Esta protección minimiza los efectos de las fluctuaciones de humedad relativa y temperatura, así como el ingreso de polvo y/o plagas. Por otra parte, brinda protección mecánica al reverso de la obra.

Figura 43
Reintegración de colores en el cuadrante C1. Foto: M. Endhardt.

25. Di Pietro y Ligstering (1999).

Figura 44
Dorso del cuadro previo a la colocación de las placas de foam board.

Figura 45
Dorso de la obra con la placa protectora.

Documentación de la intervención

FOTOGRAFÍA CON RADIACIÓN ULTRAVIOLETA

Estas fotografías se tomaron irradiando la obra con dos artefactos dotados de tubos de radiación UV que se ubicaron en los laterales del sitio a registrar. De esta forma se inspeccionó la totalidad de la obra y se tomaron registros fotográficos de sectores seleccionados. La radiación UV brinda información sobre las zonas con repintes, sobre recubrimientos que hayan sido aplicados a la pintura y, en particular, sobre características del barniz. A modo de ejemplo, se seleccionaron fotografías que muestran sectores con repintes vistos bajo luz visible y bajo radiación UV.

Figura 46
Luz visible en el cuadrante A4.
Foto: M. Endhardt.

Figura 47
Radiación UV en el cuadrante A4.
Foto: M. Endhardt.

Figura 48
Luz visible en el cuadrante G 3/4.
Foto: M. Endhardt.

Figura 49
Radiación UV en el cuadrante G 3/4.
Foto: M. Endhardt.

FOTOGRAFÍAS SERIADAS

Los cuadrantes A1, D2 y E2 se seleccionaron para realizar la documentación de las diferentes etapas desde el estado previo, durante el proceso y en su estado final.

Figura 50a
Estado previo en el cuadrante A1
Foto: M. Endhardt.

Figura 50b
Estado después de la eliminación del barniz y repintes. Foto: M. Endhardt.

Figura 50c
Estado con resanes previo a la reintegración de color. Foto: M. Endhardt.

Figura 50d
Reintegración cromática finalizada.
Foto: M. Endhardt.

Figura 51a
Estado previo en el cuadrante D/E1.
Foto: M. Endhardt.

Figura 51b
Estado después de la eliminación del barniz y repintes. Foto: M. Endhardt.

Figura 51c
Estado con resanes previo a la reintegración de color. Foto: M. Endhardt.

Figura 51d
Reintegración cromática finalizada.
Foto: M. Endhardt.

Figura 52a
Estado previo en el cuadrante E1.
Foto: C. Barra.

Figura 51b
Estado con resanes previo a la reintegración de color. Foto: C. Barra.

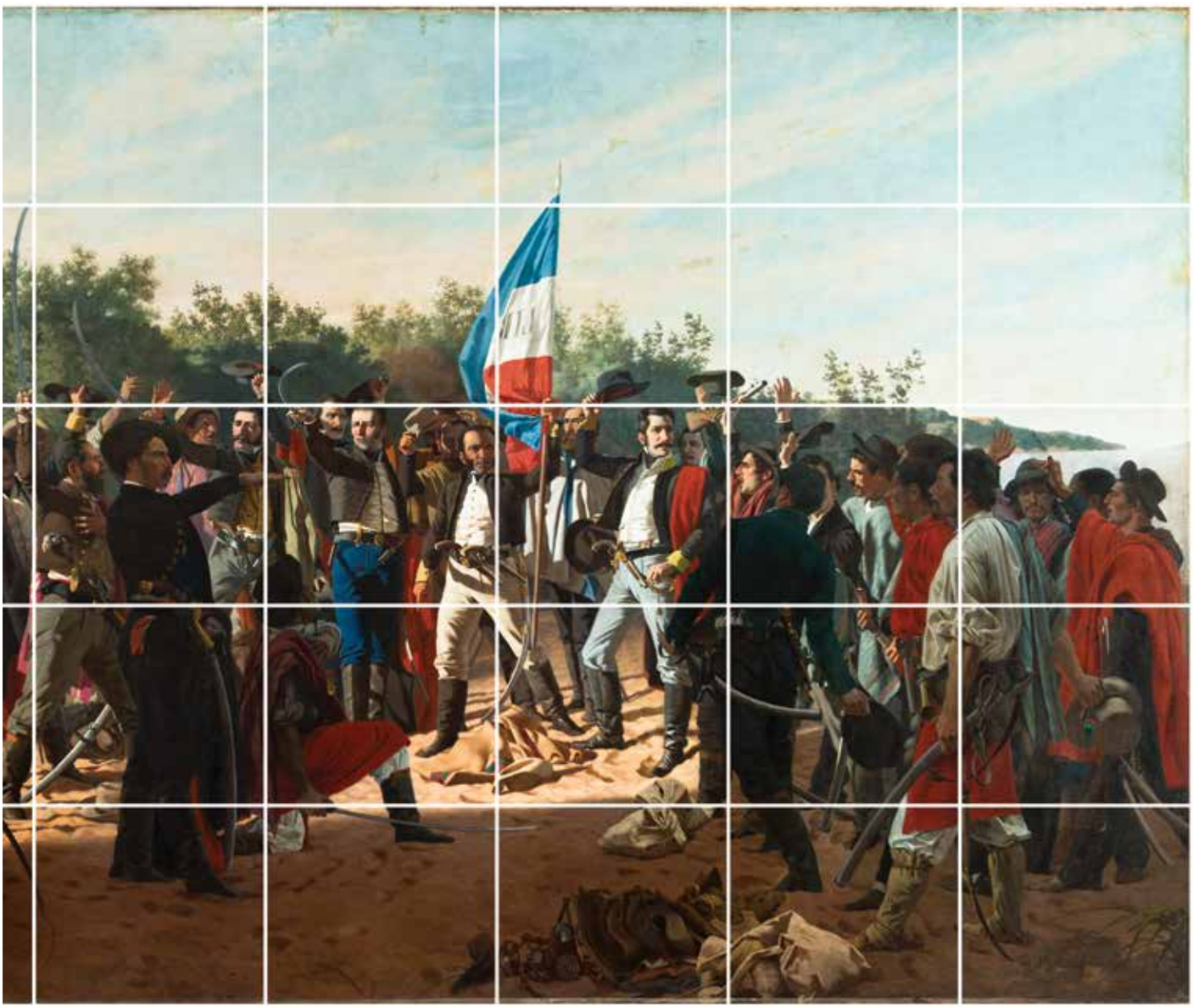
Figura 51c
Reintegración cromática finalizada.
Foto: C. Barra.

Sectores con grafismos digitales

Se realizó el registro de los deterioros observados y de los sectores intervenidos plasmando con grafismos en color el estado previo para cada sector. Los grafismos se realizaron con una tableta digitalizadora en función de su ubicación en la obra. Los sectores con inestabilidad de la capa pictórica se marcaron en color verde y coinciden con los sectores que fueron consolidados y fijados. Los sectores con faltantes de capa pictórica se marcaron con amarillo y coinciden con los sectores

que recibieron resanado y en última instancia la reintegración cromática. Los sectores con repintes se distinguen con el color celeste y coinciden en términos generales con sectores reintegrados cromáticamente en la presente intervención. Otros deterioros de presencia puntual o específicos se registraron mediante fotografías que se adjuntan al presente informe en el Anexo II.

Estado previo		Intervención
Zonas inestables		Zona fijada
Repintes		Reintegración cromática
Faltantes		Reintegración cromática



d e f g h

Cuadrantes

A1

A4

A2

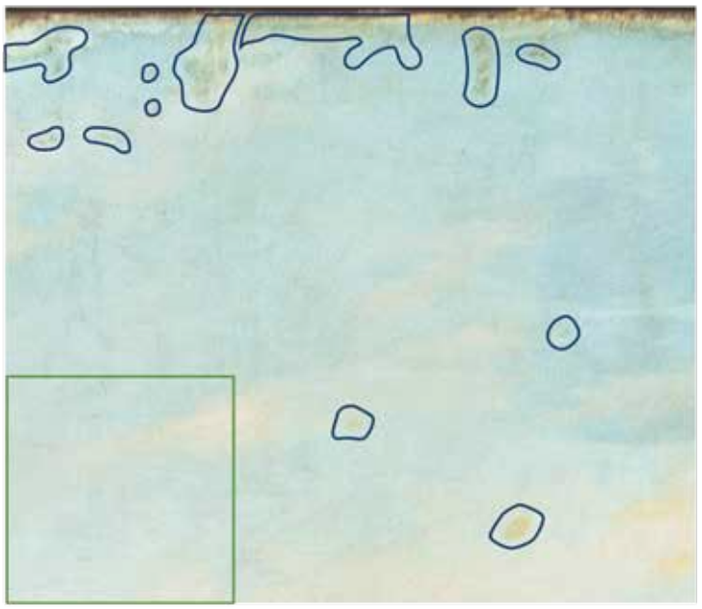
D5

Zona fijada

Reintegración cromática

Reintegración cromática

E5



H1

G4

H3

Zona fijada

Reintegración cromática

Reintegración cromática

Estado de conservación actual, resultados y conclusiones

CAPA PICTÓRICA

La capa pictórica se encuentra estabilizada por los tratamientos de fijado y consolidación realizados. Los sectores consolidados cubren entre el 50 y el 60% de la superficie de la obra. La vigencia de estos tratamientos dependerá en gran medida de las condiciones ambientales del entorno, en particular de la estabilidad de la humedad relativa ambiente. Debemos tener presente que las características propias de los materiales de la obra y la técnica del artista influyen en la estabilidad de la capa pictórica. Parte fundamental de la estabilidad necesaria proviene de la dupla estructural dada por el soporte y el bastidor. En los apartados siguientes se realizan las consideraciones sobre su influencia.

En el sector del cielo se ha podido observar la mayor variación debido a la eliminación del barniz. En su estado previo, el barniz oscurecido por el envejecimiento enmascaraba sutiles variaciones en la tonalidad del cielo dando una visión modificada de la obra original, una visión que resultaba más plana. En el estado final se puede observar el efecto de la luz tal como Blanes lo plasmó en su obra, ubicando la fuente luminosa proveniente del sector izquierdo y de esa forma impregnando la imagen de colores cálidos que van adquiriendo una tonalidad más fría hacia el sector derecho.

Respecto a las reintegraciones cromáticas realizadas cabe mencionar que se han utilizado pigmentos de alta estabilidad y que se encuentran protegidos por la película de barniz final. A pesar de sus nobles cualidades, estos son susceptibles de deterioro debido al efecto de las radiaciones y, en algunos casos, de los gases atmosféricos. Afortunadamente, el deterioro por radiaciones se encuentra reducido sustancialmente gracias al esfuerzo que la Dirección del Museo ha realizado recientemente en instalar iluminación de tipo LED en la sala de exposición donde se ubica la obra.

Como resultado de la eliminación de la suciedad y del barniz polimerizado la capa pictórica recobró la intensidad de sus colores y dejó al descubierto nuevas variaciones tonales. La saturación de los pigmentos se intensificó por la aplicación del barniz de intervención.

SOPORTES

El soporte se encuentra estable. En el sector central superior cercano al borde derecho permanece una leve deformación, que podrá ser rectificada en una futura intervención que comprenda el desmontaje del bastidor.

El tratamiento de entelado realizado en la década del setenta, aún vigente, si bien ha sido ampliamente utilizado en el pasado y actualmente todavía es aplicado en diversos centros de restauración internacionales, es un método que presenta ciertos inconvenientes. Su formulación a base de cera y resina oscurece por oxidación, lo que puede generar el oscurecimiento permanente de la capa pictórica. También produce un aspecto acartonado a la pintura que se acrecienta con la cantidad de material incorporado, aumenta el peso de la obra en forma considerable, hecho que afecta directamente las tensiones de los bordes, y disminuye la flexibilidad del conjunto. Otra desventaja del método es que impregna el soporte irreversiblemente, con la consiguiente pérdida total de la permeabilidad desde su reverso.

Presenta como ventaja que brinda un poder de adhesión entre los soportes que se mantiene funcional por largos períodos y así se pudo constatar en esta obra de Blanes.

BASTIDOR

Dadas las grandes dimensiones de la pintura, el bastidor que le brinda la estructura al soporte es de gran incidencia en la conservación de la obra. El *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* presenta actualmente un bastidor de tipo móvil que acompaña el movimiento de la tela en respuesta a las variaciones de humedad relativa ambiental. Esto significa que cuando la tela absorbe humedad y se estira, el bastidor también gana volumen manteniendo la tensión del soporte y disminuyendo así las tensiones entre el soporte y las capas pictóricas. Este mecanismo de acompañamiento del bastidor móvil representa una gran ventaja frente a un bastidor de tipo fijo.

Actualmente existen diversos diseños de bastidores que permiten minimizar aún más los movimientos causados por la fluctuación de la humedad relativa. En la actual intervención no se consideró justificado realizar este cambio, que supondría el desmontaje de la obra para este único fin. Se sugiere que en oportunidad de desmotar la obra de su bastidor se evalúe la conveniencia de incorporar un bastidor de tecnología superior.

Recomendaciones sobre conservación preventiva[26]

Las inspecciones periódicas son un recurso de gran valor en el cuidado futuro de la obra. Los aspectos a relevar serán de conocimiento de los profesionales designados oportunamente. No obstante, ponemos especial énfasis en el relevamiento de la funcionalidad del entelado ya que este cuenta a la fecha con más de cuatro décadas de realizado.

Otro aspecto a controlar es la evolución de las grietas y del craquelado, aunque han sido estabilizados en la presente intervención, su envejecimiento natural no puede ser detenido completamente y su estado de conservación futura tendrá relación directa con las condiciones ambientales de su entorno.

No se han observado plagas ni signos de su acción en los diferentes elementos de la obra, no obstante, se recomienda su control sistemático.

Respecto al manejo de la iluminación, en la actualidad se plantean estrategias de exposición programadas (Michalski). Estas consisten en seleccionar los niveles de radiación a los que se exponen los bienes del museo considerando aspectos tales como el guion de la muestra, las características del público y el tiempo que una obra permanece en exhibición. Esta mirada sobre la forma de iluminación integra otros aspectos de la museografía sin restar atención sobre la conservación. En el caso del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* trabajar bajo esta perspectiva se encuentra limitado por el hecho de que la obra se encuentra en exposición permanente. Teniendo esto presente y el hecho de que el daño debido a las radiaciones es acumulativo, debe fijarse un límite superior en la exposición lumínica que permita la visualización por parte del público. Se debe considerar también que cualquier acción que favorezca la reducción de los tiempos de exposición a las radiaciones redundará en una mejor conservación de la obra. Se ha tenido en cuenta este requerimiento al seleccionar un sistema de barnizado que protege a la pintura de las radiaciones.

26. European Preventive Conservation Strategy
European Commission, 2000.

Independientemente del valor que se decida fijar para la iluminación visible se recomienda no superar en ningún momento el límite máximo de 200 lux, filtrar completamente la radiación ultravioleta y evitar las radiaciones infrarrojas.

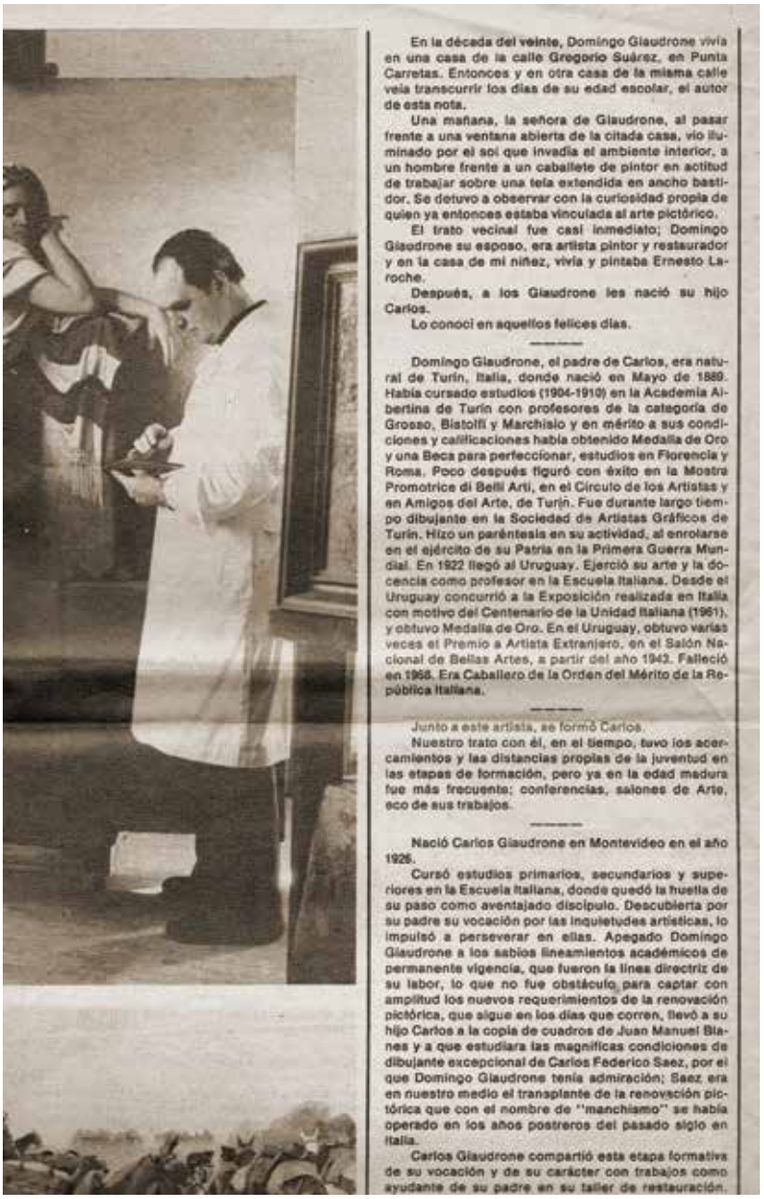
Durante la exhibición, los cuidados generales y condiciones ambientales serán las requeridas para la preservación de pintura caballete. En el caso del *Juramento*, la protección que se ha colocado en su reverso amortigua los efectos de la humedad relativa ambiente. Como se ha expresado en el capítulo sobre conservación preventiva, los parámetros de humedad relativa y temperatura ideales dependerán de una evaluación y estudio que considere múltiples aspectos. Tratándose de una sala que alberga exclusivamente pintura al óleo, la humedad relativa podría fijarse hasta en un máximo de 60% sin riesgos mayores para la obra, siempre y cuando no se supere el 65% debido a las fluctuaciones, ya que a partir de este valor el crecimiento fúngico es altamente probable. Los valores de referencia sirven de guía mientras se realizan los estudios específicos correspondientes, son para la temperatura 20 ºC con una fluctuación máxima de 2 grados Celsius y para la humedad relativa de 50% con una fluctuación máxima de 5% (Michalski, 2009).

En suma, será el trabajo en equipo para realizar las evaluaciones y estudios que nos conduzcan a elaborar y mantener un plan de conservación preventiva, el camino a transitar para el mejor cuidado de nuestro tan preciado acervo. •

Anexo

DOCUMENTACIÓN DE LOS ANTECEDENTES

Nota sobre el restaurador Carlos Giaudrone, responsable de la intervención de 1971, texto de Ernesto Laroche (artista plástico y exdirector del Museo Nacional de Artes Plásticas, actual Museo Nacional de Artes Visuales) publicada en el diario *El Día* con fecha no visible.



En la década del veinte, Domingo Giaudrone vivía en una casa de la calle Gregorio Suárez, en Punta Carretas. Entonces y en otra casa de la misma calle veía transcurrir los días de su edad escolar, el autor de esta nota.

Una mañana, la señora de Giaudrone, al pasar frente a una ventana abierta de la citada casa, vio iluminado por el sol que invadía el ambiente interior, a un hombre frente a un caballete de pintor en actitud de trabajar sobre una tela extendida en ancho bastidor. Se detuvo a observar con la curiosidad propia de quien ya entonces estaba vinculada al arte pictórico.

El trato vecinal fue casi inmediato; Domingo Giaudrone su esposo, era artista pintor y restaurador y en la casa de mi niñez, vivía y pintaba Ernesto Laroche.

Después, a los Giaudrone les nació su hijo Carlos.

Lo conocí en aquellos felices días.

Domingo Giaudrone, el padre de Carlos, era natural de Turín, Italia, donde nació en Mayo de 1889. Había cursado estudios (1904-1910) en la Academia Albertina de Turín con profesores de la categoría de Grosso, Bistolfi y Marchisio y en mérito a sus condiciones y calificaciones había obtenido Medalla de Oro y una Beca para perfeccionar, estudios en Florencia y Roma. Poco después figuró con éxito en la Mostra Promotrice di Belli Arti, en el Círculo de los Artistas y en Amigos del Arte, de Turín. Fue durante largo tiempo dibujante en la Sociedad de Artistas Gráficos de Turín. Hizo un paréntesis en su actividad, al enrolarse en el ejército de su Patria en la Primera Guerra Mundial. En 1922 llegó al Uruguay. Ejerció su arte y la docencia como profesor en la Escuela Italiana. Desde el Uruguay concurrió a la Exposición realizada en Italia con motivo del Centenario de la Unidad Italiana (1961), y obtuvo Medalla de Oro. En el Uruguay, obtuvo varias veces el Premio a Artista Extranjero, en el Salón Nacional de Bellas Artes, a partir del año 1943. Falleció en 1968. Era Caballero de la Orden del Mérito de la República Italiana.

Junto a este artista, se formó Carlos.

Nuestro trato con él, en el tiempo, tuvo los acercamientos y las distancias propias de la juventud en las etapas de formación, pero ya en la edad madura fue más frecuente; conferencias, salones de Arte, eco de sus trabajos.

Nació Carlos Giaudrone en Montevideo en el año 1925.

Cursó estudios primarios, secundarios y superiores en la Escuela Italiana, donde quedó la huella de su paso como aventajado discípulo. Descubierta por su padre su vocación por las inquietudes artísticas, lo impulsó a perseverar en ellas. Apegado Domingo Giaudrone a los sabios lineamientos académicos de permanente vigencia, que fueron la línea directriz de su labor, lo que no fue obstáculo para captar con amplitud los nuevos requerimientos de la renovación pictórica, que sigue en los días que corren, llevó a su hijo Carlos a la copia de cuadros de Juan Manuel Blanes y a que estudiara las magníficas condiciones de dibujante excepcional de Carlos Federico Saez, por el que Domingo Giaudrone tenía admiración; Saez era en nuestro medio el transplante de la renovación pictórica que con el nombre de "manchismo" se había operado en los años postreros del pasado siglo en Italia.

Carlos Giaudrone compartió esta etapa formativa de su vocación y de su carácter con trabajos como ayudante de su padre en su taller de restauración.

Nota que menciona la intervención sobre el marco del *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, texto de Ernesto Laroche (artista plástico y exdirector del Museo Nacional de Artes Plásticas, actual Museo Nacional de Artes Visuales) publicada en el diario *El Día* con fecha no visible.

Ello configura un capítulo muy importante. En Europa las Academias de restauración, mantienen un permanente contacto entre ellas; intercambian resultados y procedimientos aplicados, lo que hace que este arte se encuentre hoy a los más altos niveles técnicos y artísticos exigibles.

Giaudrone estudió también restauración de viejas pinturas sobre tablas, disciplina que después realizaría en nuestro país, con éxito y resonancia.

Cumplido su aprendizaje, Giaudrone visitó centros similares en Bruselas, París, Madrid y Valencia.

En 1967 el Poder Ejecutivo dictó el Decreto Reglamentario de la Ley 13.318 de 28 de dic. de 1964 que creaba el Taller de Restauración del Patrimonio Artístico de la Nación. Este Taller tiene el cometido de restaurar obras que integran el Patrimonio artístico, histórico y cultural de la Nación que sean propiedad del Estado, divulgar los procedimientos técnicos de conservación de obras artísticas y coordinar con los organismos del Estado la más adecuada conservación de las obras. Hecho realidad el Decreto, Carlos Giaudrone fue nombrado Director de dicho Taller. A las exigencias dispuestas en el extenso articulado del Decreto, Giaudrone prestó la máxima atención y dedicación con total responsabilidad y disciplina y formó con él un calificado equipo con el que realizó importante restauraciones de obras de propiedad nacional.

En el Taller del "Museo Juan Manuel Blanes" instalado en buena parte con un laboratorio con los elementos necesarios, máquinas fotográficas y otros útiles de propiedad de Giaudrone que en calidad de préstamo al Taller, los dedicaba en sus tareas específicas, ha dejado Giaudrone arduas horas de labor.

"Cómo muere un Oriental", óleo de Blanes.

Uno de los primeros trabajos difíciles que realizó fue la restauración de una pintura sobre tabla (un temple al huevo del siglo XVI de ms. 1,15 por 0,65) pintada sobre una base de tiza y cola mezcladas con fibras de cáñamo. La tabla era de pinotea.

La superficie pintada estaba barnizada; presentaba en algunas partes estofado coloreado y relieves laminados en oro. Mostraba huellas de restauraciones anteriores por manos inexpertas. Se sacó pacientemente la vieja tabla hasta los límites de la pintura. Luego se pasó la pintura sobre una nueva tabla de menor espesor, de cedro. Se prensó la pintura a la que previamente se le había proporcionado el adhesivo adecuado. Después empezaron las tareas de limpieza y de retoque. Tarea difícil y ardua coronada por el más feliz resultado.

Luego la tarea de Giaudrone restaurador abarca días y días y ciento de obras pasan por sus expertas manos y absorben sus conocimientos. Así salvó muchas obras de propiedad del Estado en difícil situación, no solamente por la acción del tiempo. Muchas de las obras de Blanes en el Museo Municipal fueron restauradas por Giaudrone; desde "Rebeca", pintada en Florencia en 1862, adquirida en subasta pública por un particular y luego donada a dicho Museo, que fue objeto de la más exhaustiva y prolija restauración, a la gigantesca tela de "La madrugada del 19 de abril en el Arenal de Agraciada", que había esperado largos años la competencia de un buen restaurador, dan prueba de las magníficas condiciones técnicas que poseía Carlos Giaudrone.

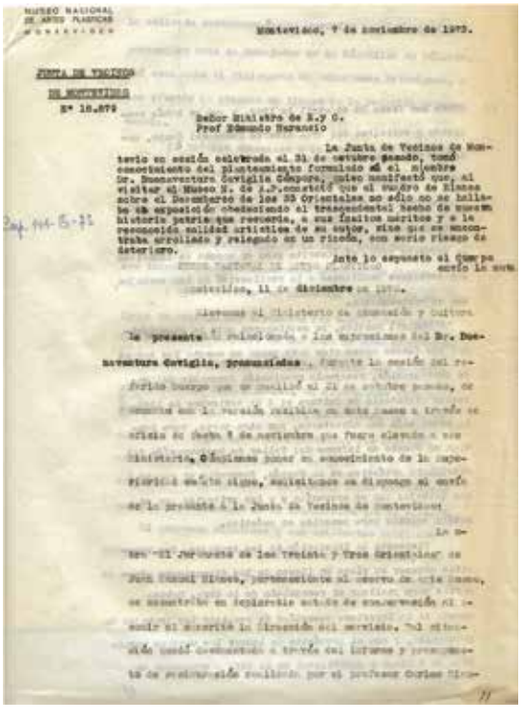
Toda la obra de restauración fue labor de equipo; de un grupo de vocacionales que al lado de este "maestro" pusieron lo mejor de sus conocimientos para obra tan importante. Actualmente se presta atención al primitivo marco que el cuadro de "Los treinta y tres orientales" tuvo desde 1875 y que estaba totalmente destruido. Se ha recuperado el Sol que coronaba la parte superior del marco y los cuatro símbolos patrios con la decoración pertinente que cerraban los cuatro ángulos del marco.

Dejando de mencionar restauraciones menores cuyo relato insumiría mucho espacio, destacamos también, entre las más importantes, la recuperación de los murales del pintor Torres García, pintados originalmente en los muros interiores del Sanatorio Saint Bois.

Si Giaudrone no tuviera en su haber una larga serie de restauraciones felices, bastaría esta sola para proclamarlo el primer restaurador que ha tenido el país.

Filtraciones, humedades, desprendimientos de

Nota que menciona asuntos logísticos sobre la intervención realizada por Carlos Giaudrone y su equipo, texto del Prof. Ángel Kalenberg (exdirector del Museo Nacional de Artes Plásticas actual Museo Nacional de Artes Visuales).



MUSEO NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
MONTEVIDEO

Montevideo, 7 de noviembre de 1972.

JUNTA DE VECINOS
DE MONTEVIDEO
Nº 18.879

Señor Ministro de R.I y C.
Prof Edmundo Narancio

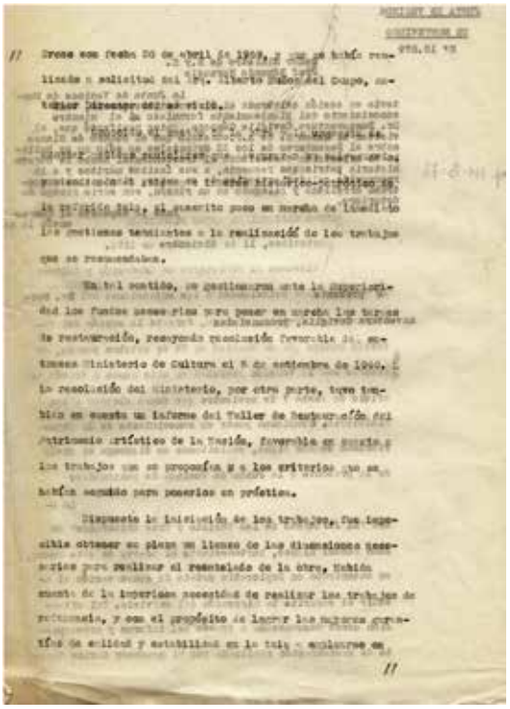
La Junta de Vecinos de Montevideo en sesión celebrada el 31 de octubre ppdo. tomó conocimiento del planteamiento formulado al Sr. Alcalde Dr. Buenaventura Caviglia Cánepora, quien manifestó que, al visitar el Museo N. de A.P. constató que el cuadro de Blanes sobre el Desembarco de los 33 Orientales no sólo no se hallaba en exposición ostentando el trascendental hecho de nuestra historia patria que recuerda, a sus únicos méritos y a la reconocida calidad artística de su autor, sino que se encontraba arrollado y relegado en un rincón, con serio riesgo de deterioro.

Ante lo expuesto el que suscribe la nota [illegible] Montevideo, 11 de diciembre [illegible]

Eleve al Ministerio de Instrucción y Cultura

la presente [illegible] los términos del Dr. Buenaventura Caviglia, pronunciados [illegible] sesión del referido Cuerpo que se acompaña en fotocopia, [illegible] en la misma realizada en esta Casa a través de [illegible] de fecha 8 de noviembre que fuera elevada a ese Ministerio, oficiamos poner en conocimiento de la superioridad [illegible] que existimos en disponer el cuadro de la referencia a la Junta de Vecinos de Montevideo [illegible] en el corredor de los Treinta y Tres Orientales de Juan Manuel Blanes, permaneciendo al abrigo de esta Casa, se encontraba en deplorable estado de conservación el [illegible] sendo el deterioro la ilustración del mencionado. Tal circunstancia [illegible] a través del informe y presupuesto de restauración realizado por el profesor Carlos Giau-

//



[illegible] Orona con fecha 30 de abril de 1969, y que se había realizado a solicitud del Sr. Director [illegible] del Cuerpo, señor Director [illegible] visión. [illegible] [illegible] [illegible]

Solicitud del Sr. Cantú de 1953 referida a la necesidad de intervenir la obra para su salvaguarda.

Blanes J.M 1953 22 mayo 1953

REFERENTE A: "DESEMBARCO DE LOS TREINTA Y TRES" OLEO - por
JUAN MANUEL BLANES

S eñor Director:

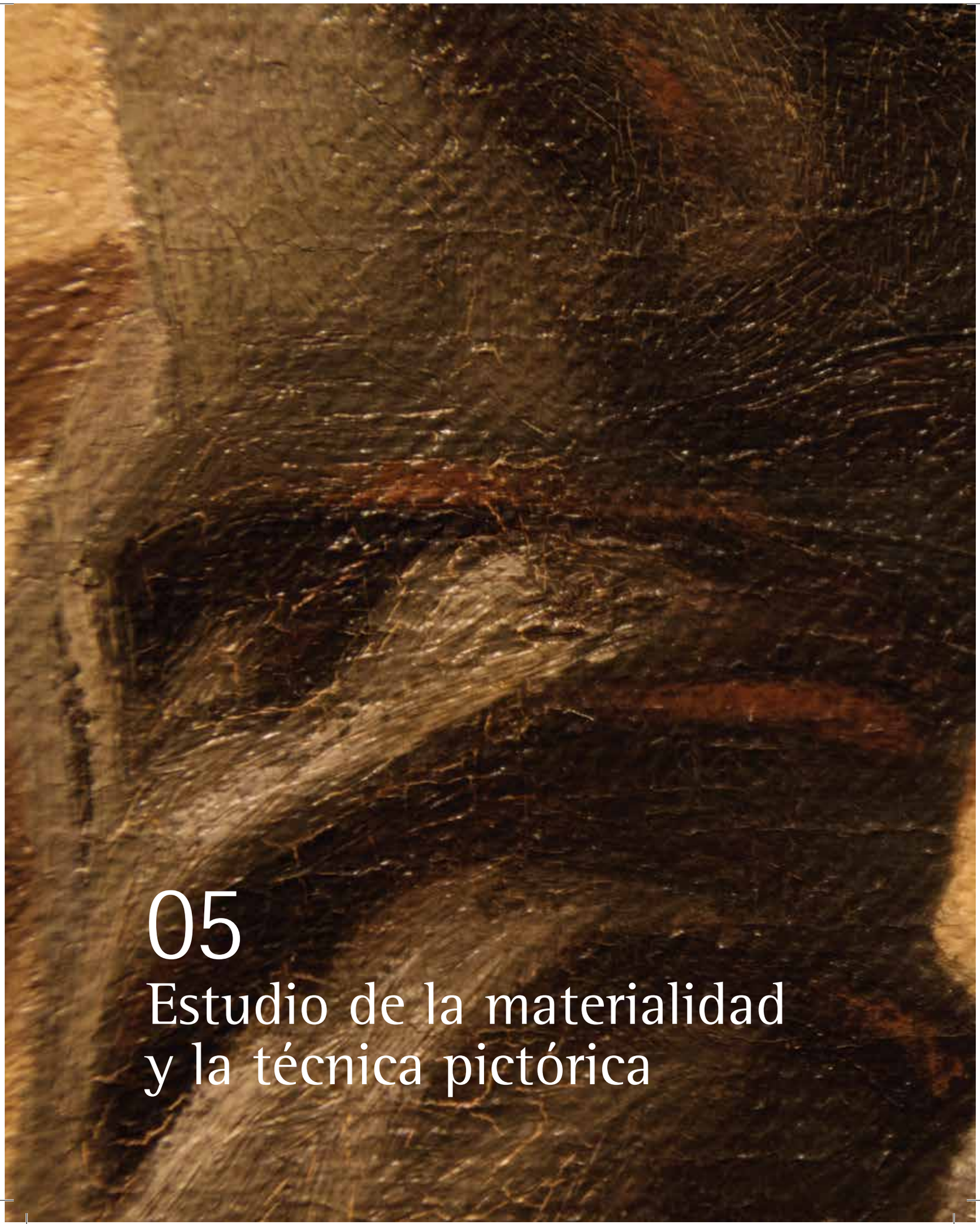
Urge ir rapidamente a la puesta en condiciones de esta obra pues en la actualidad presenta en diversos lugares; pintura levantada, resquebrajaduras, en lugares no importantes se han caido pequeños trozos de pintura - etc. , su estado general requiere que sea refrescada totalmente.

De ser atendida en tiempo el trabajo técnico de ponerla en condiciones no seria de gran envergadura(pero si de gran conciencia y sapiencia profesional) pero de no tomar una desición rapidamente los riesgos seran mayores y puede peligrar por tal causa el estado presente y futuro de la obra.

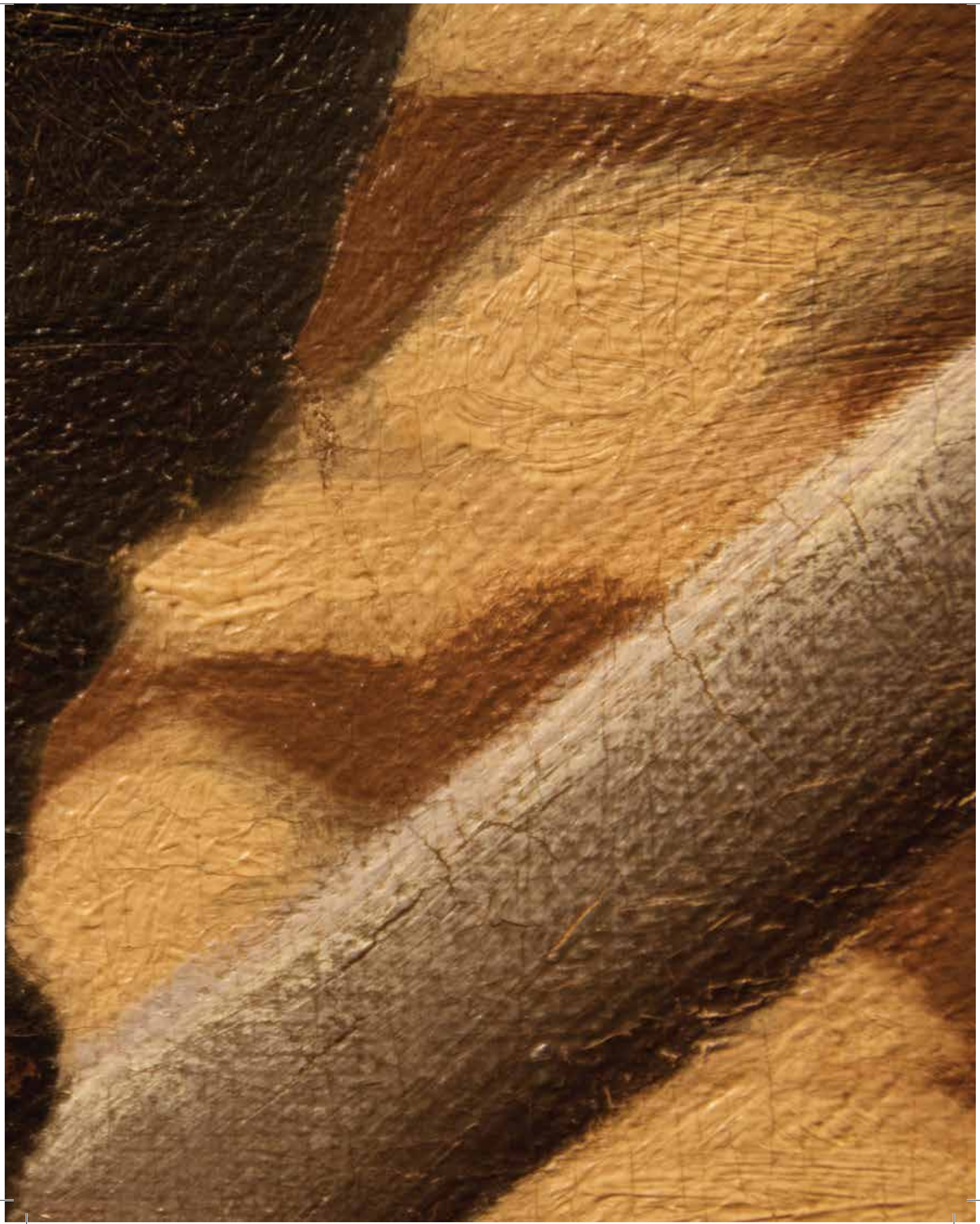
En razón de lo expuesto rogaría al Sr. Director resuelva el procedimiento a seguir en el presente caso.

Lo saluda con su mayor consideración

Leonardo Cantú Sienra
(S.D.)



05
Estudio de la materialidad y la técnica pictórica



Estudio de la materialidad y técnica pictórica

Por Federico Eisner,[1] Fernando Marte[2] y Claudia Barra[3]

Introducción

En el marco del proyecto de conservación y restauración de la obra *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* de Juan Manuel Blanes (305 × 560 cm, circa 1875-1878), científicos dedicados al análisis de bienes culturales realizaron un estudio de su materialidad y de su técnica pictórica. Los objetivos analíticos fueron iniciar la identificación de pigmentos, de las cargas de la capa pictórica y de la base de preparación de la obra *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, y con ello contribuir al estudio de las técnicas pictóricas del artista uruguayo Juan Manuel Blanes.

Esta investigación representa una de las primeras y escasas oportunidades en las cuales se ha ejecutado este tipo de estudios tanto para el Uruguay como para la obra de Juan Manuel Blanes, ya que no se cuenta con antecedentes de análisis material del artista. Si bien no se ha estandarizado este tipo de servicios de análisis en el Uruguay, el presente equipo ha impulsado y participado en investigaciones previas, así como en un proyecto pionero en esta área desarrollado en la Facultad de Química de la Universidad de la República.[4]

1. Científico en Conservación. Facultad de Educación y Cultura, Universidad Sek, Chile.

2. Ingeniero químico. Doctor en Biología Molecular y Biotecnología. Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (TAREA), Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

3. Química Farmacéutica, Universidad de la República. Conservadora Restauradora de pintura. Uruguay.

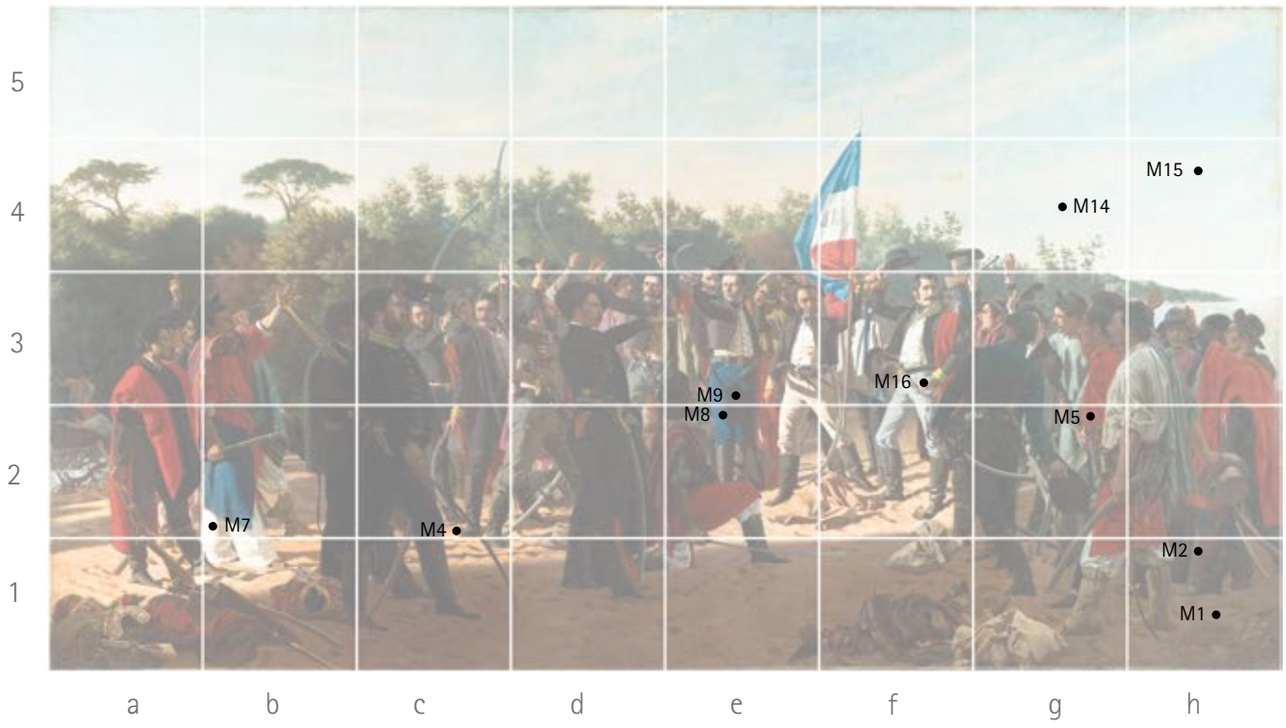
4. Proyecto CSIC 347: "Conservación científica de bienes culturales en el Uruguay", Facultad de Química, Universidad de la República, 2007-2009, Horacio Heinzen; Claudia Barra; Fernando Marte; Federico Eisner; Laura Franco; Leopoldo Suescun y Fernando Trucco.

Metodología

Los estudios y técnicas propuestas fueron el análisis estratigráfico de capa pictórica mediante microscopía óptica y fluorescente y el estudio de pigmentos por espectrometría Raman.

Para llevar adelante los análisis se tomaron muestras de la capa pictórica de aproximadamente un milímetro. La toma de muestras se realizó durante los tratamientos de restauración, pero antes de cualquier reintegración cromática, y para la selección se contó con imágenes de la obra por fluorescencia visible inducida por radiación ultravioleta. Las zonas seleccionadas para el muestreo fueron en los bordes y los sectores donde se constataron desprendimientos preexistentes. No se tomaron muestras en las zonas de carnaciones de las figuras humanas debido a su buen estado de conservación, ya que la toma de muestras hubiera significado infligir un daño en un sector sin deterioro. Se seleccionó un número de muestras que permitiera el estudio de la paleta y de la técnica. Los sectores de extracción se muestran en la Figura 1, mientras que el Cuadro 1 presenta el listado completo de muestras. Algunas de estas fueron seleccionadas para ser analizadas en su composición por microscopía Raman, según criterios de representatividad y buscando cubrir el máximo de la paleta de colores presentes en la obra.

Figura 1
Imagen completa de la obra con zonas de toma de muestras marcadas.



01 CUADRO

Listado de muestras de capa pictórica,
sus características y los estudios realizados.

Nombre / Sector	Zona	Color	Tipo	Observación	Estudios
M1/H1	Suelo	Marrón	Fragmento + raspado	Faltante preexistente	Estratigrafía Raman base de preparación e inclusiones carmín
M2/H1	Pantalón	Negro	Fragmento	Faltante preexistente	Estratigrafía
M4/C2	Suelo/arena	Gama ocre	Fragmento + raspado	Faltante preexistente	Estratigrafía
M5/G2	Camisa	Rojo	Fragmento + raspado	Faltante preexistente	Estratigrafía Raman estrato rojo intermedio, comparar con M16/F3
M7/B2	Pantalón	Blanco	Fragmento	Faltante preexistente	Estratigrafía Raman blanco
M8/E2	Pantalón	Azul oscuro	Fragmento	Faltante preexistente	Estratigrafía Raman pigmento azul
M9/E3	Pantalón	Azul	Fragmento	Faltante preexistente	Estratigrafía Raman pigmento azul
M14/G4	Cielo/nubes	Celeste claro	Fragmento	Faltante preexistente	Estratigrafía
M15/H4	Cielo	Celeste	Fragmento	Faltante preexistente	Estratigrafía Raman pigmento azul
M16/F3	Arma blanca	Dorado	Fragmento + respaldo	Zona sana	Estratigrafía Raman pigmento amarillo

ESTRATIGRAFÍA Y ANÁLISIS MICROSCÓPICOS

La muestra fue tomada con bisturí desde la superficie pictórica. Fue observada bajo microscopio y se seleccionó un fragmento para ser incluido en resina acrílica autocurable (Buenos Aires, Argentina). Una vez fraguada la resina con la muestra incluida, se desgastó la resina con lijas al agua en un rango desde los P240 a los P2500 y luego desde 2400 a 12000 micromesh® (Wachowiak, 2004). La muestra ya pulida fue registrada bajo microscopio Leica DM EP, de polarización y de fluorescencia, con lentes objetivos de 5, 10 y 20× a través de cámara digital Leica DFC280, a máxima resolución.

MICROSCOPÍA RAMAN

Las técnicas espectroscópicas son aquellas con las cuales se mide el comportamiento de la muestra cuando interactúa con determinada región del espectro electromagnético. Son técnicas espectroscópicas, entre otras, la espectrometría Raman, la fluorescencia de rayos X y la difracción de rayos X, todas de uso común en estudios de materiales culturales.

La *espectrometría Raman* es una técnica espectroscópica fotónica que, mediante la detección de la dispersión o efecto Raman, genera un espectro que es único para cada material, pues la interacción depende de la estructura química del material analizado. Es una espectroscopia vibracional, pues es producto de la distorsión momentánea de los electrones distribuidos alrededor de un enlace que produce un dipolo inducido y una posterior relajación. El efecto Raman es débil comparado con otras dispersiones energéticas que ocurren simultáneamente. La intensidad de sus señales depende de la polarizabilidad de los enlaces (capacidad de distorsión de los electrones), la intensidad de la fuente (razón por la que se utilizan láseres) y la concentración del grupo activo, o sea, la proporción de analito en la matriz o muestra analizada.[5]

Se recogieron los espectros Raman de las muestras en puntos seleccionados de estas a través de objetivos de 50× y 100× con un microscopio Olympus acoplado a un espectrómetro Lab RAM HR (Horiba Jobin Yvon), utilizando una línea de excitación láser de 632,8 nm, con entre un 10 y un 50% de la potencia del láser y cinco acumulaciones, entre los 100 y 2000 cm^{-1}. La potencia del láser fue ajustada a los efectos de evitar posibles alteraciones en las muestras.

La interpretación de los espectros fue guiada por distintas bases de datos de uso público disponibles en línea.[6]

5. Para mayor información sobre espectroscopia Raman en patrimonio cultural ver Campos y Aguayo (2015), Aguayo *et al.* (2011) y Analytical Methods Committee (2015).

6. Bases de datos del Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco, España. www.ehu.es/udps/database/evisarch/evisarchlist1.html Barthelmy, David. Mineralogy Database, 2012. webmineral.com/data/Sodalite.shtml#.Vk8R4srlvdA. Bell, Ian M., Clark, Robin J. H. , Gibbs, Peter. J. Raman Spectroscopic Library of Natural and Synthetic Pigments. University College, London, 2010. http://www.chem.ucl.ac.uk/resources/raman.

7. El término en inglés bulk refiere al seno del estrato

Resultados

M1/H1 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como fragmento y raspado desde el suelo de la figura, sobre color marrón en cuadrante H1.

Técnica: microscopia óptica y microscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación: capa blanquecina con inclusiones de partículas traslúcidas con cortes angulares y orientadas ecuatorialmente, de 40 micrones (µm) de sección máxima. Altura máxima observada de 85 µm, aproximadamente.

2. Estrato pictórico: intermedio de color ocre claro con grandes inclusiones de partículas rojas carmín (18 µm aprox.) y rojas anaranjadas. Altura máxima observada de 50 µm y mínima de 15 µm.

3. Capa pictórica superficial de color ocre más oscuro con más inclusiones que el anterior, de colores verde, azul, rojo y negro, de varias formas y mayor distribución de tamaño. Altura máxima observada de 32 µm y mínima de 8 µm. Sobre este se aprecia otro estrato de aproximadamente 4 µm, de color ocre más claro, con apariencia de diferencia óptica.

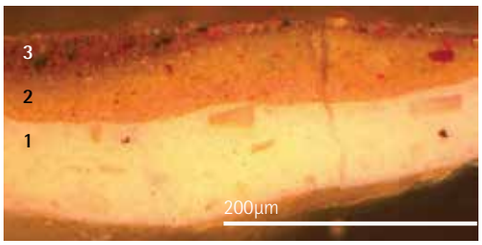


Figura 2
Fotografía de la muestra M1/H1 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

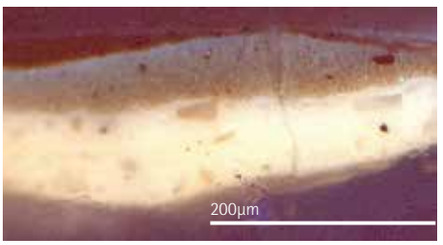
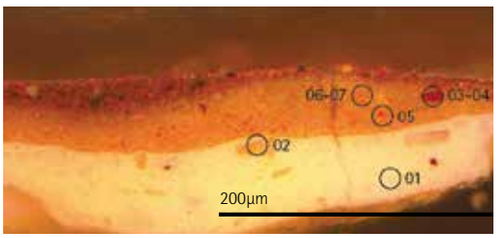


Figura 3
Fotografía de la muestra M1/H1 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×.

Fuente: IIPC-UNSAM



Fuente: IIPC-UNSAM

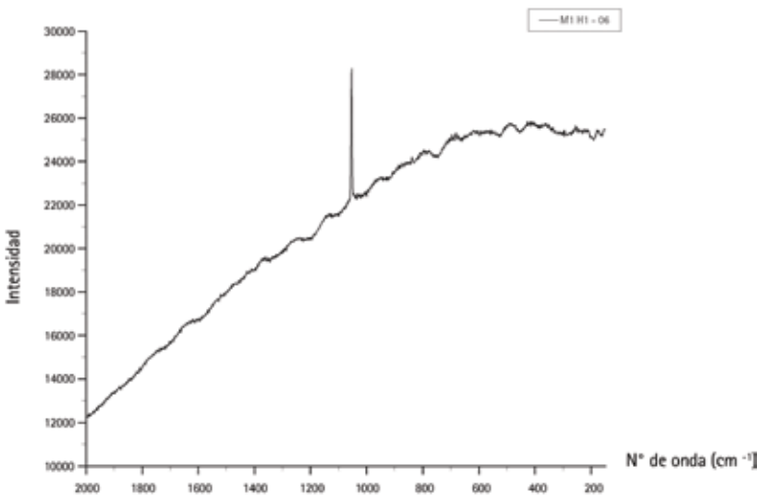
Figura 4
Fotografía de la muestra M1/H1. Se indican las zonas de análisis por espectroscopia Raman

02 CUADRO

Mediciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M1/H1.

Nombre / Sector	Zona de análisis	Resultados
M1/H1-01	Base preparación bulk[7]	Blanco de plomo ($Pb_3(CO3)_2(OH)_2$): 1056 cm^{-1}
M1/H1-02	Inclusión base preparación	Blanco plomo: 1057 cm^{-1} SiO_2: 135 y 469 cm^{-1}
M1/H1-03	Inclusión carmín estrato 2	Tierra roja (Fe_2O_3): 231, 297, 417 cm^{-1} Blanco plomo: 1060 cm^{-1}
M1/H1-04	Inclusión carmín estrato 2	Tierra roja (Fe_2O_3): 230, 298, 414 cm^{-1} Blanco plomo: 1060 cm^{-1}
M1/H1-05	Inclusión naranja	Bermellón (HgS): 253, 285, 343 cm^{-1}
M1/H1-06	Bulk estrato 2	Blanco de plomo: 1053 cm^{-1}
M1/H1-07	Bulk estrato 2	Bermellón: 255, 346 cm^{-1}
M1/H1-08	Inclusión negra	Carbón: 1597br, 1345br cm^{-1}

Figura 5
Espectro Raman de muestra M1/H1 en zona de análisis 6 con señal correspondiente a blanco de plomo.



o al centro de este, alejado de sus límites.

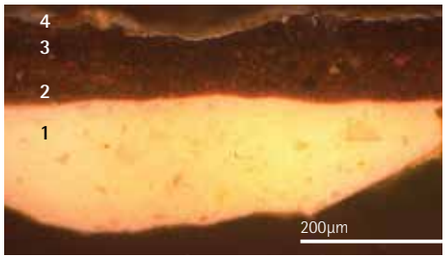


Figura 6
Fotografía de la muestra M2/H1 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

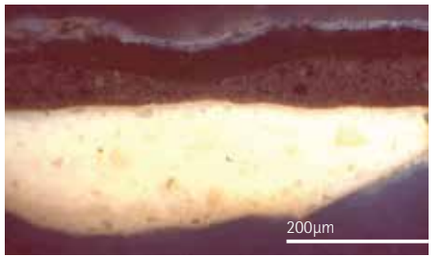


Figura 7
Fotografía de la muestra M2/H1 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×.

Fuente: IIPC-UNSAM

M2/H1 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde pantalón negro de personaje en la esquina inferior izquierda de la obra.

Técnica: microscopia óptica.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación: capa blanquecina con inclusiones de partículas traslúcidas con cortes angulares y orientadas ecuatorialmente (de 40 µm de sección máxima). Altura máxima observada de 172 µm, aproximadamente.

2. Estrato pictórico marrón oscuro intermedio, con muchas inclusiones de colores blanco, rojo y negro con forma muy variada. Altura máxima observada de 72 µm y mínima de 20 µm.

3. Estrato pictórico superficial marrón oscuro (casi negro) con menos inclusiones, sin inclusiones blancas. Altura máxima observada de 48 µm y mínima de 16 µm.

4. Capa de protección: se observa una fluorescencia característica de la presencia de resina.

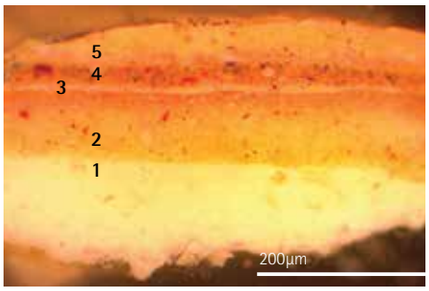


Figura 8
Fotografía de la muestra M4/C2 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

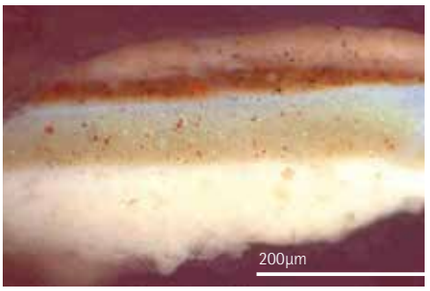


Figura 9
Fotografía de la muestra M4/C2 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×.

M4/C2 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde un faltante preexistente en el suelo o arena de la figura sobre color ocre, en la zona media inferior de la obra.

Técnica: microscopia óptica.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación: capa blanquecina con inclusiones de partículas traslúcidas con cortes angulares y orientadas ecuatorialmente (de 40 µm de sección máxima). Altura máxima observada de 132 µm. Posibles restos de una base inferior, zona inferior izquierda.

2. Estrato pictórico: de color crema, alto y de altura regular, de entre 72 y 102 µm. Presenta bastantes inclusiones rojas anaranjadas, verdes y azules. La descripción del color es dificultosa por su tamaño pequeño. La parte superior se observa como un estrato pero de límites poco definidos, se presenta como un gradiente (quizás sea un oscurecimiento del anterior). Sin embargo, bajo iluminación UV se ve una marcada diferencia en su fluorescencia: este pseudoestrato presenta fluorescencia azulada mientras que el inferior lo hace en menor medida y con otra coloración.

3. Estrato pictórico delgado blanco constante de 8 µm como máximo.

4. Estrato pictórico similar al estrato 2 pero con mayor número y tamaño de inclusiones. En este caso además se observan inclusiones de color rojo carmín que son, a su vez, las más grandes. Altura máxima observada es de 24 µm y mínima de 12 µm.

5. Estrato pictórico superficial blanquecino, más oscuro en la parte inferior; presenta inclusiones (que podrían venir del estrato subyacente) de color rojo carmín y verdes. Altura máxima observada de 44 µm y mínima de 16 µm. Sobre este estrato se observa una zona de color oscuro, probablemente negro, en la superficie. Es muy sutil y delgado (menos de 2 µm), conformado por partículas más que un estrato en sí.

M5/G2 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde camisa roja en personaje en zona derecha de la obra.

Técnica: microscopia óptica y espectroscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca con inclusiones de partículas traslúcidas con cortes angulares. Presenta una fluorescencia diferenciada, la parte inferior presenta una fluorescencia mayor (más amarillenta). Altura máxima observada de 100 µm. La base es de altura discontinua por posibles ondulaciones de la trama de la tela. Posibles restos de una base inferior debajo de la resina.

2. Estrato pictórico de color rojo carmín de 10 a 30 µm de altura. El estrato desaparece hacia el sector izquierdo de la muestra y continúa las ondulaciones de la base de preparación. Este estrato se debe comparar con el análogo presente en M16/F3.

3. Estrato pictórico blanco levemente rojizo, con pequeñas inclusiones rojas. La altura del estrato está entre los 20 y los 52 µm. Este estrato corrige los valles de los estratos inferiores.

4. Estrato pictórico superficial rojo intenso muy puro, casi sin inclusiones. Su altura varía entre los 5 y los 24 µm, con algunas discontinuidades.

5. Delgado estrato de barniz fluorescente, en la zona media de la muestra, menor a 10 µm de altura, del mismo tipo que el que se observa en las muestras M1/H1 y M2/H1.

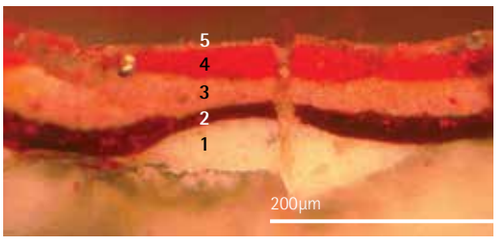


Figura 10
Fotografía de la muestra M5/G2 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×

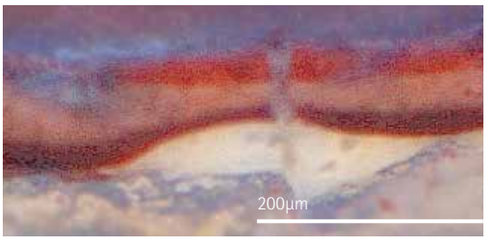


Figura 11
Fotografía de la muestra M5/G2 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×

Fuente: IIPC-UNSAM

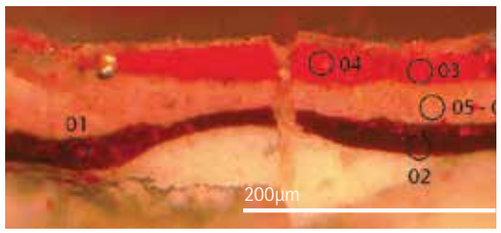


Figura 12
Fotografía de la muestra M5/G2. Se muestran las zonas de análisis por espectroscopia Raman

03 CUADRO

Mediciones y condiciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M5/G2.

Nombre / Sector	Zona de disparo	Resultados
M5/G2-02	Estrato 2 rojo oscuro	Bermellón (HgS): 254, 350 cm^{-1}
M5/G2-03	Estrato 4 rojo	Bermellón: 255 cm^{-1} (mucha fluorescencia)
M5/G2-04	Estrato 4 rojo	Bermellón: 255, 345 cm^{-1}
M5/G2-05	Estrato intermedio	Bermellón: 255, 345 cm^{-1}

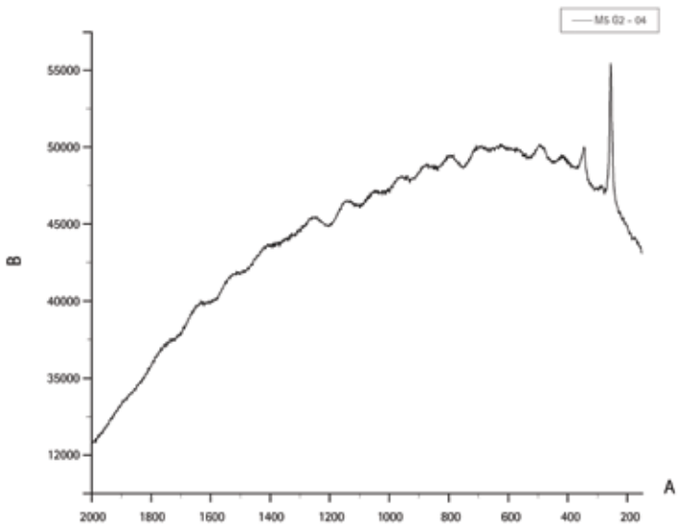


Figura 13
Espectro Raman de muestra M5/G2 en zona de análisis 4 con señales correspondientes a bermellón.

M7/B2 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde un faltante preexistente desde el pantalón blanco en personaje en zona inferior izquierda de la obra.

Técnica: microscopia óptica y espectroscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca de altura máxima observada de 32 µm. Presenta inclusiones traslúcidas medianas y grandes de hasta 50 µm en sentido horizontal.

2. Estrato pictórico amarillo de altura regular de entre 28 y 44 µm. Presenta múltiples inclusiones muy pequeñas de varios colores: rojo, azul, verde y negro. Similar al estrato 2 de M1/H1 y al estrato 2 de M4/C2.

3. Estrato pictórico blanco de altura regular de entre 50 y 90 µm. Presenta muy pocas inclusiones, solo se observan algunas inclusiones amarillas alargadas de orientación ecuatorial y una inclusión rojiza. No se observa capa de protección.

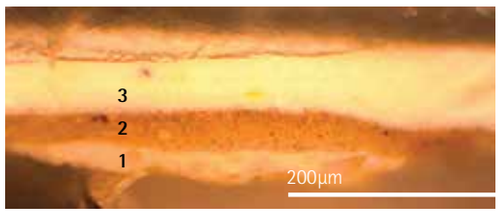


Figura 14
Fotografía de la muestra M7/B2 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×

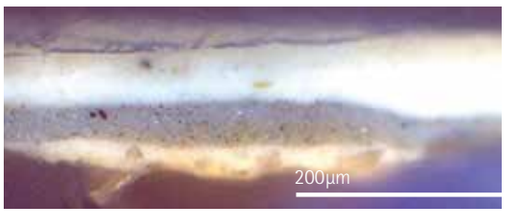


Figura 15
Fotografía de la muestra M7/B2 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×

Fuente: IIPC-UNSAM

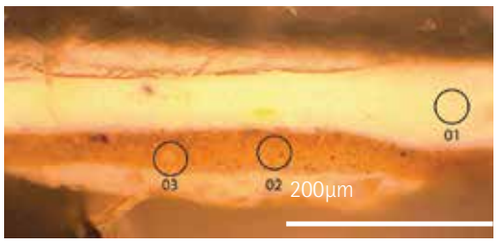


Figura 16
Fotografía de la muestra M7/B2. Se muestran las zonas de análisis por espectroscopia Raman.

04 CUADRO

Mediciones y condiciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M5/G2.

Nombre / Sector	Zona de disparo	Resultados
M7/B2-01	Estrato pictórico blanco	Blanco de plomo $(Pb_3(CO_3)_2(OH)_2)$: 1051 cm^{-1}
M7/B2-03	Estrato amarillo intermedio	Blanco de plomo: 1055 cm^{-1}

M8/E2 MUESTRA

Descripción de la muestra: muestra tomada como un pequeño fragmento desde un faltante preexistente desde el pantalón azul oscuro en personaje en el centro de la obra.

Técnica: microscopia óptica y espectroscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca de gran altura, alcanza los 120 µm. Presenta inclusiones traslúcidas de cortes angulares, en general alargadas con orientación horizontal, de hasta 50 µm de longitud.

2. Estrato pictórico ocre de 16 a 32 µm de altura. Presenta múltiples inclusiones de variados tamaños, principalmente rojas y negras; estas últimas son las más grandes, de hasta 15 µm, en orientación horizontal.

3. Estrato pictórico azul que se observa abundante desde el centro hacia la izquierda de la muestra y desaparece hacia la derecha, posiblemente debido a un valle en la superficie pictórica. La altura del estrato varía entre los 16 y los 28 µm. Presenta inclusiones negras.

4. Capa de protección fluorescente que se observa exclusivamente sobre el estrato azul. Su altura no supera los 10 µm.

Fuente: IIPC-UNSAM

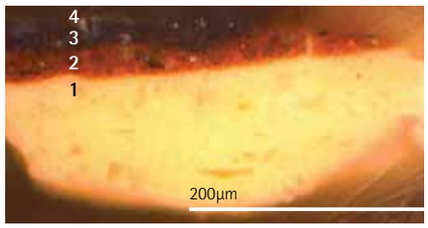


Figura 17
Fotografía de la muestra M8/E2 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

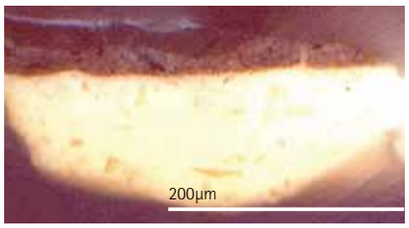


Figura 18
Fotografía de la muestra M8/E2 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×.

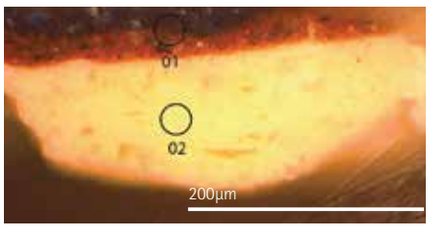


Figura 19
Fotografía de la muestra M8/E2. Se muestran las zonas de análisis por espectroscopia Raman.

05 CUADRO

Mediciones y condiciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M8/E2.

Nombre / Sector	Zona de disparo	Resultados
M8/E2-01	Estrato azul	Lazurita ($(Na,Ca)_8[(Al,Si)_{12}O_{24}](S,SO_4)$): 262w, 550vs, 811w, 1097m cm^{1}
M8/E2-02	Base preparación	Blanco de plomo $(Pb_3(CO_3)2(OH)_2)$: 1050 cm^{-1} Alta fluorescencia

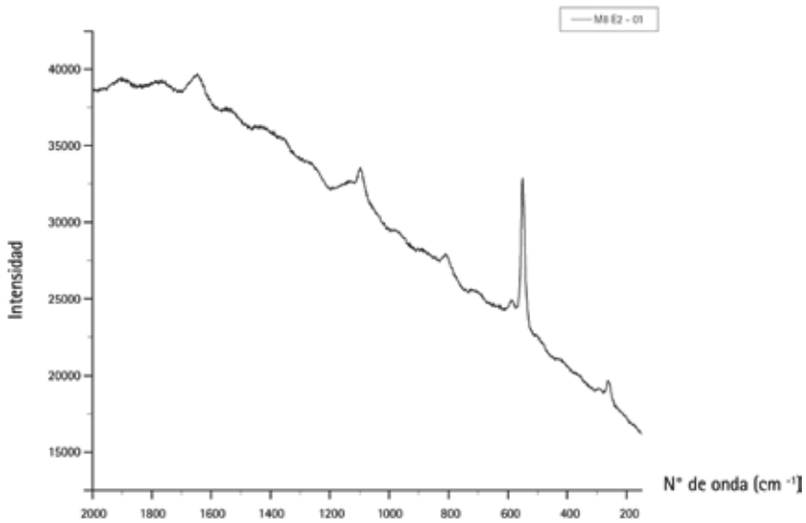


Figura 20
Espectro Raman de muestra M8/E2 en zona de análisis 1 con señales correspondientes a lazurita

M9/E3 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde un faltante preexistente desde el pantalón azul en personaje en el centro de la obra.

Técnica: microscopia óptica y espectroscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca de altura máxima observable de 80 µm. Presenta inclusiones traslúcidas de cortes angulares, en general alargadas con orientación horizontal, de hasta 20 µm de longitud.

2. Estrato pictórico ocre de 20 a 70 µm de altura. Presenta múltiples inclusiones pequeñas, principalmente rojas, azules y negras; estas últimas son las más grandes, de hasta 10 µm, en orientación horizontal.

3. Estrato pictórico azul que desaparece hacia la derecha de la muestra. La altura del estrato varía entre los 12 y los 32 µm. Presenta menos inclusiones negras que el estrato análogo de M8/E2, por lo que el tono es un azul más claro.

4. Capa de protección fluorescente que cubre toda la muestra. Su altura no supera los 10 µm.

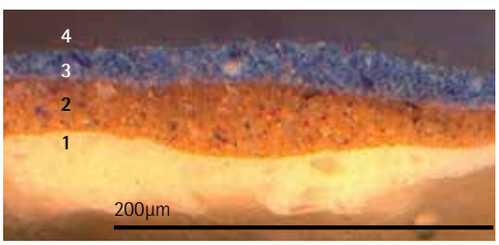


Figura 21
Fotografía de la muestra M9/E3 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

Figura 22
Fotografía de la muestra M9/E3 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×.

Fuente: IIPC-UNSAM

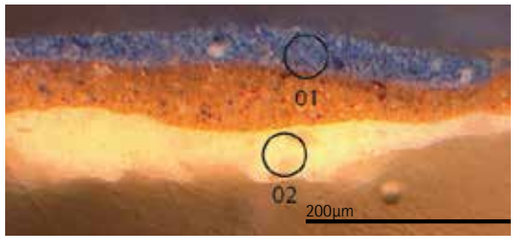


Figura 23
Fotografía de la muestra M9/E3. Se muestran las zonas de análisis por espectroscopia Raman

06 CUADRO

Mediciones y condiciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M9/E3.

Nombre / Sector	Zona de disparo	Resultados
M9/E3-01	Estrato azul	Lazurita ($(Na,Ca)_8[(Al,Si)_{12}O_{24}](S,SO_4)$): 262w, 550s, 590w, 809w, 1097m, 1650m cm^{-1}
M9/E3-02	Inclusión azul	Lazurita: 261w, 290w, 550s, 586w, 811w, 1098m, 1649m, 1914m cm^{-1}
M9/E3-03	Inclusión en preparación	Barita ($BaSO_4$): 454w, 989s cm^{-1}

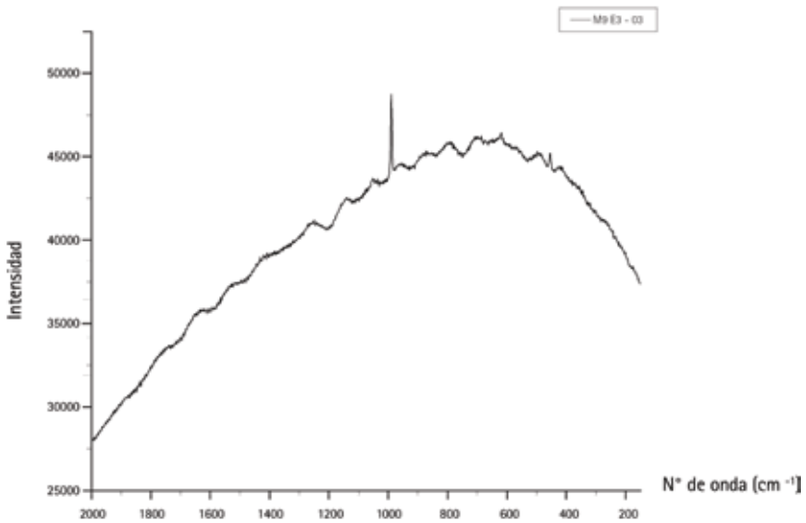


Figura 24
Espectro Raman de muestra M9/E3 en zona de análisis 3 con señales correspondientes a barita

M14/G4 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde un faltante preexistente desde cielo/nubes.

Técnica: microscopia óptica.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca con un tono amarillento en zona inferior. La altura del estrato alcanza los 180 µm observables. Presenta inclusiones traslúcidas de hasta 20 µm.

2. Estrato pictórico blanco de fina granulometría. Su altura está en torno a los 40 µm, pero su límite superior es muy difuso y se funde con el estrato 3.

3. Estrato pictórico blanco grisáceo de aproximadamente 30 µm de altura, de límite inferior difuso. Bajo fluorescencia UV se distingue del estrato 2 por su brillo azul. Posiblemente los estratos 2 y 3 fueron aplicados sin tiempo de secado y su composición no varía demasiado.

4. Estrato pictórico blanco con inclusiones azules (celeste). La altura del estrato varía entre los 15 y los 60 µm.

5. Estrato pictórico blanco grisáceo de 10 a 40 µm de altura. Presenta algunas inclusiones azules.

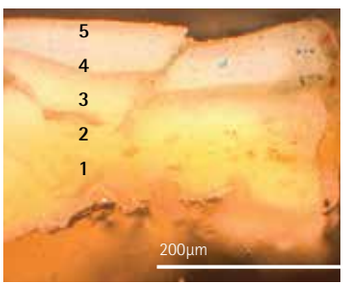


Figura 25
Fotografía de la muestra M14/G4 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

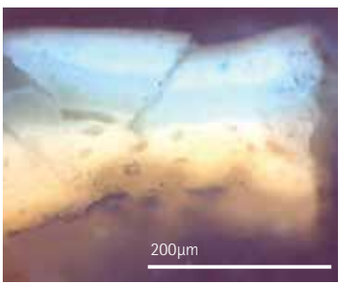


Figura 26
Fotografía de la muestra M14/G4 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×

M15/H4 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento desde un faltante preexistente desde cielo en zona izquierda de la obra.

Técnica: microscopia óptica, espectroscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca con un tono amarillento. La altura del estrato alcanza los 120 µm observables. Presenta pocas pero grandes inclusiones traslúcidas de hasta 30 µm.

2. Estrato pictórico blanco de fina granulometría, de entre 30 y 80 µm de altura.

3. Estrato pictórico superficial blanco con inclusiones azules de 5 a 20 µm de altura.

4. Delgado estrato superior de poca fluorescencia. Posiblemente sea capa de protección u otro material diferente.

Fuente: IIPC-UNSAM

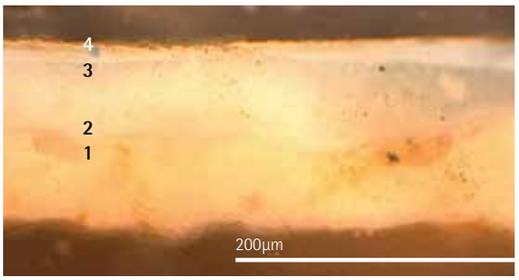


Figura 27
Fotografía de la muestra M15/H4 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×

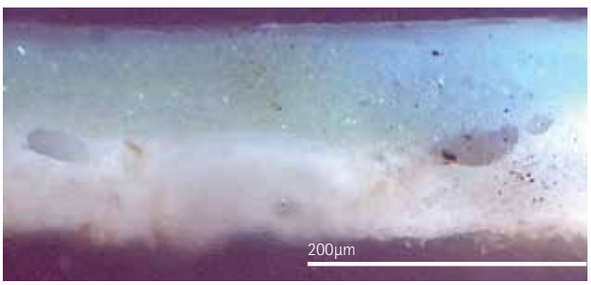


Figura 28
Fotografía de la muestra M15/H4 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×

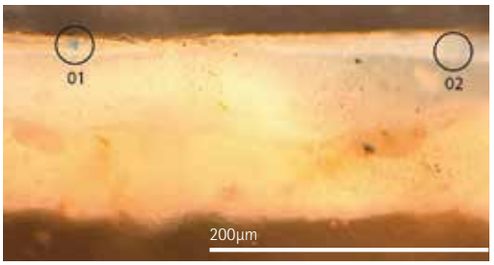


Figura 29
Fotografía de la muestra M15/H4. Se muestran las zonas de análisis por espectroscopia Raman

07 CUADRO

Mediciones y condiciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M15/H4.

Nombre / Sector	Zona de análisis	Resultados
M15/H4-01	Inclusión azul	Fluorescencia
M15/H4-02	Estrato celeste	Blanco de plomo ($Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$): 1050 cm^{-1}

M16/F3 MUESTRA

Descripción: muestra tomada como un pequeño fragmento y raspado desde la empuñadura amarilla de la espada de personaje en el centro de la obra.

Técnica: microscopia óptica, espectroscopia Raman.

Se observan los siguientes estratos:

1. Base de preparación blanca de gran altura, alcanza los 120 µm. Presenta inclusiones traslúcidas de cortes angulares de hasta 50 µm.

2. Estrato pictórico ocre de 36 a 88 µm de altura. Presenta múltiples inclusiones de variados tamaños, principalmente rojas y negras.

3. Estrato pictórico blanco de 10 a 40 µm de altura. Presenta inclusiones rojas y azules.

4. Estrato pictórico de color amarillo homogéneo de 79 a 110 µm de altura. Presenta algunas inclusiones traslúcidas en la zona derecha de la muestra y una inclusión grande compuesta de pequeñas inclusiones rojas en la zona izquierda.

5. Estrato pictórico blanco de 10 a 50 µm de altura. Presenta gran cantidad de pequeñas inclusiones rojas.

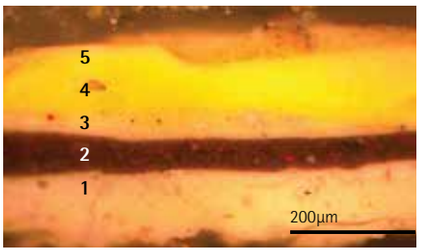


Figura 30
Fotografía de la muestra M16/F3 con luz polarizada incidente utilizando un objetivo de 20×.

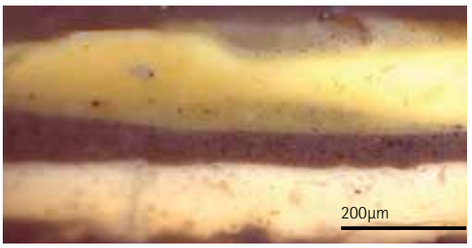


Figura 31
Fotografía de la muestra M16/F3 con fluorescencia incidente utilizando un objetivo de 20×.

Fuente: IIPC-UNSAM

08 CUADRO

Mediciones y condiciones de análisis Raman para distintos puntos en la muestra M16/F3.

Nombre / Sector	Zona de disparo	Resultados
M16/F3-01	Bulk amarillo	Fluorescencia
M16/F3-02	Estrato ocre	Blanco de plomo $(Pb_3(CO_3)_2(OH)_2)$ 1049 cm^{-1}
M16/F3-03	Inclusiones rojas en estrato ocre	Bermellón (HgS) 251s, 341m, cm^{-1}
M16/F3-04	No registrado	Lazurita $((Na,Ca)_8[(Al,Si)_{12}O_{24}](S,SO_4))$: 255m, 544s, 805m, 1100m, 1645 w cm^{-1}
M16/F3-05	Inclusión roja en estrato 3 (blanco)	Bermellón 249s, 341m cm^{-1}

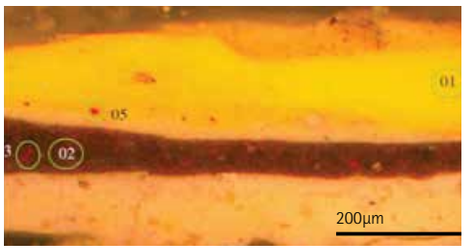


Figura 32
Fotografía de la muestra M16/F3. Se muestran las zonas de análisis por espectroscopia Raman

Figura 33
Fotografía de la obra completa. Se indican los resultados en los sitios de estudio.

CONCLUSIONES

La obra presenta una base de preparación clara de blanco de plomo como componente principal e inclusiones medianas de sílice con cortes rectos y limpios, posiblemente molida para preparar la base a aplicar sobre la tela. La altura de la base, como es esperable, es muy variable dependiendo de la topografía del soporte textil, pero se logró determinar una altura máxima de 180 µm, con inclusiones de longitud máxima horizontal de 50 µm. Esta preparación fue encontrada en todas las muestras tomadas y ha sido consistente en sus características, lo que permite concluir que la tela completa fue preparada posiblemente de una sola vez con un estrato de la misma composición. Cabe preguntarse si la tela pudo haber sido adquirida ya preparada o si la preparación la realizó el artista.

El blanco de plomo, también conocido por sus nombres antiguos como *albayalde* o *cerusita*, es químicamente un carbonato básico de plomo de fórmula $Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$. No se trata de un mineral natural, sino que, aunque se encuentra en la naturaleza, históricamente siempre se sintetizó a partir de la carbonatación de plomo metálico. Ha sido el pigmento blanco más utilizado en la pintura occidental de caballete hasta su caída en desuso en el siglo xx, cuando se lo reemplazó por el blanco de titanio, de poder cubriente similar y mucho menos tóxico que el albayalde (Eastaugh, 2004: 223). Se encuentra descripto en todos los manuales clásicos de pintura, donde se destaca por sus propiedades secativas y adherentes sobre los aceites, así como por su gran poder cubriente.

Un hecho singular es que en todas las estratigrafías se observó un estrato intermedio entre la base de preparación y la capa externa. Este es uno de los aspectos principales y más llamativos de las características en la superposición de estratos pictóricos coloreados. La capa pictórica parece estar construida consistentemente por dos estratos de tonalidades similares o decididamente distintas, por lo que proponer una explicación cromática a dicha superposición es problemático y queda abierto a una discusión interdisciplinaria y nuevas investigaciones. Estos estratos intermedios presentan alturas variables entre los 10 y 110 µm y, en general, presentan mayor variedad de inclusiones que los estratos pictóricos superficiales.

Incluso en casos como el de la muestra M5/G2 (camisa roja) se observan dos estratos pictóricos intermedios, mientras que la muestra M4/C2 (arena del suelo) presenta una estratigrafía que sugiere corresponder a un repinte. Al menos en tres muestras (M1/H1, M4/C2 y M7/B2) se encuentra un segundo estrato o estrato intermedio con

características comunes, lo que sugeriría una cierta continuidad en algunas zonas de la obra para el uso de los estratos intermedios coloreados, todas correspondientes a la zona inferior de la obra, que figurativamente representa la arena de la rivera del desembarco. Se trata de un estrato ocre amarillo con múltiples inclusiones pequeñas de varios colores y fluorescencia UV azulada. ¿Se habría pintado la arena completa antes que los personajes? Es, ciertamente, una posibilidad que nos informaría sobre una estricta planificación por parte del artista. En M8/E2, que está a una altura media de la obra, sobre una zona de la arena más oscura por sombreado, el estrato intermedio es de un ocre más intenso y oscuro y más rico aún en inclusiones, muy similar al estrato intermedio de M16/F3, que se encuentra a la misma altura pero aproximadamente a un metro hacia la derecha de la obra. Sin embargo, M9/E3, que es muy cercana a M8/E2, presenta un segundo estrato ocre que promedia las características de las muestras inferiores y de M8/E2, o sea que la preparación por zonas de la tela podría ser un poco más compleja que un color parejo para toda una zona, que en este caso después sería la arena.

Otra situación similar es la del cielo (M14/G4 y M15/H4), donde el estrato intermedio es de un blanco más "puro" que el de la preparación, con pocas inclusiones (posiblemente subdividido en dos fases de límite difuso por falta de secado). Como se observa en ambas estratigrafías, para lograr la variedad de celestes y el veteado de nubes en el cielo se necesitaba partir de un fondo blanco que permitiera resaltar por contraste hasta las más sutiles partículas de pigmento azul. ¿Permite esto deducir que los estratos intermedios fueron aplicados por zona como fondo de color para distintas figuras? Es posible, pero quedan algunas interrogantes, como por ejemplo qué función tendrían los dos estratos intermedios en M5/G2 y si efectivamente la superposición de estratos en M4/C2 es un repinte, y en caso de serlo, si es de una restauración o corresponde a una corrección del mismo artista, dado que no parece haber un cambio muy notorio de materiales.

Por otra parte, se observan interfaces difusas entre los estratos intermedios y los estratos pictóricos superficiales, apreciándose bajo fluorescencia ultravioleta enriquecimientos de aglutinante hacia la zona superior de los estratos intermedios (M1/H1 y M4/C2). Esto nos puede dar indicios de una cierta premura en la aplicación de algunos estratos sin tiempos de secado adecuados, lo que permitió la migración de aglutinantes entre estratos. Dicha premura se puede relacionar con las dificultades en la factura de una obra de tales dimensiones.

Tanto en los estratos intermedios como en los superficiales se presenta una gran variedad de inclusiones, en tamaño y en color. Dentro de las que se logró identificar para los rojos, tierras rojas de distinta intensidad, compuestas principalmente por óxidos de hierro, así como también bermellón en inclusiones de tonos más anaranjados. Se encontraron inclusiones de carbón y de blanco de plomo. En el caso de M8/E2 y M9/E3, tomadas sobre un pantalón azul, el pigmento principal es lazurita.

Los rojos de hierro corresponden mayormente a óxidos de hierro (III) en su forma mineral natural de hematita, de fórmula química Fe_2O_3. Es un mineral muy común en la corteza terrestre en contacto con la atmósfera y su uso se remonta a los más antiguos vestigios arqueológicos. Es en general muy económico y por lo tanto muy habitual en capas pictóricas, aunque sus posibles procedencias pueden significar diferencias tanto en su pureza como en su tonalidad debido a la presencia de otros minerales de hierro y distintas especies inorgánicas (Eastaugh, 2004: 183).

Bermellón es el nombre histórico utilizado para las formas sintetizadas del mineral cinabrio, que químicamente es un sulfuro de mercurio de fórmula química HgS. Es el pigmento rojo más valioso, tanto comercial como estéticamente, para muchas culturas, épocas y regiones, y su uso nunca declinó debido a la singularidad e intensidad de su tono rojo levemente anaranjado, hasta la aparición del rojo de cadmio en el siglo XX (Eastaugh, 2004: 386-387).

La lazurita es un mineral vidrioso de tono azul, con una compleja y variable composición química de este tipo: $(Na,Ca)_8[(Al,Si)_{12}O_{24}](S,SO_4)$. Es miembro del grupo mineral silicato, relacionado con los feldespatos, pero con menos contenido de dióxido de silicio. En ciertas condiciones geológicas la lazurita puede formar la piedra lapislázuli, que también contiene otros minerales, pero lo más común es que la lazurita que se encuentra en objetos artísticos corresponda a la versión sintética, también llamada *azul ultramar*. Siempre se ha tratado de un pigmento costoso, por lo que muchas veces se lo encuentra combinado con otros como la azurita (carbonato básico de cobre) o el índigo. En la antigüedad se lo encuentra sobre todo en piezas de joyería, y en la Edad Media llegó a ser tan costoso como pigmento que se utilizaba muy poco, hasta la introducción de su forma sintética alrededor de los siglos XVII y XVIII.

Con excepción de las muestras del sector del cielo, los estratos pictóricos presentan abundancia de inclusiones de tamaños de entre 5 y 40 µm, que varían su color según el sitio de la obra (rojas, negras y, en menor medida, azules y verdes).

La presente investigación nos ha dado la oportunidad de introducirnos en la dimensión material de la obra de Blanes e indagar sobre la técnica pictórica y los elementos elegidos por el artista en la ejecución del *Juramento*. Incursionamos en su mundo de materia y color, con el estudio de las superposiciones, los efectos de las mezclas, la estratificación y su relación con la escala tonal.

La totalidad de los pigmentos reconocidos en esta investigación se corresponden con lo esperado para un artista como Juan Manuel Blanes, con una sólida formación académica en la escuela florentina del siglo XIX[8] (Fernández Saldaña, 1931). El estudio de la técnica pictórica nos revela cuánto de la efervescencia propia de aquel momento en la aplicación de nuevos materiales y técnicas atrajo el interés del artista. La paleta utilizada muestra una amplia gama de colores, desde los primarios en la vestimentas y en la bandera, pasando por una importante variedad de matices de verdes en el follaje, los ocres en el suelo, amarillos que simulan dorados en las armas y ciertos

8. Blanes realiza su primer viaje de estudios a Florencia, Italia, donde asiste a la academia del maestro Antonio Ciseri entre 1861 y 1864.

pigmentos que se destacan por su gran vibración como los anaranjados y rosados de gran intensidad. En el cielo se aprecia especialmente el gran dominio de la veladura, muy utilizada por Blanes en sus obras y cuya aplicación vemos muy limitada en el *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Todo este despliegue de color queda unido por un manto de cielo celeste dotado de gran movimiento gracias al blanco de las nubes. Como resultado del presente estudio se identificó parte de esa gran variedad de colores que Blanes utilizó en el *Juramento*, se determinó el uso de tierras de color rojo y ocre en los sectores del suelo, el uso de lazurita o azul ultramar en la vestimenta, el rojo bermellón, muy utilizado en la vestimenta de los personajes, y el albayalde (blanco de plomo), que se encuentra formando parte de varios colores, desde las tierras del suelo y los celestes del cielo hasta la empuñadura de un arma. Una de las principales deudas de este estudio es la falta de muestras de carnaciones, las cuales se evitaron por falta de oportunidad de zonas dañadas en los rostros de los personajes que permitieran extraer fragmentos sin riesgo de incorporar deterioros sobre una iconografía nacional tan relevante.

Se observan en la obra algunas zonas donde las capas pictóricas superficiales han experimentado una disminución del poder cubriente. Esto ocurre cuando se dan ciertas condicionantes como la delgadez de las películas de la pintura al óleo o una determinada selección de colores y técnica de aplicación que, con el paso del tiempo, pueden ocasionar la pérdida de su capacidad cubriente y originar una transparencia que torna visibles las capas subyacentes. En algunos casos, estas capas corresponden a modificaciones hechas por el artista a su composición original. Un ejemplo de esto es visible en el sector H3, donde es posible observar indicios de una imagen subyacente. Un estudio imagenológico completo arrojaría luz sobre los estratos intermedios y su posible relación con imágenes subyacentes, aunque en principio todo indica el uso de los estratos coloreados intermedios como forma de segunda preparación de la base sobre la cual pintar las figuras definitivas. Serían necesarios estudios de imagen con rayos X así como con radiación infrarroja para visualizar variaciones y modificaciones en la superposición de capas. Restan además tareas como la identificación de los aglutinantes pictóricos.

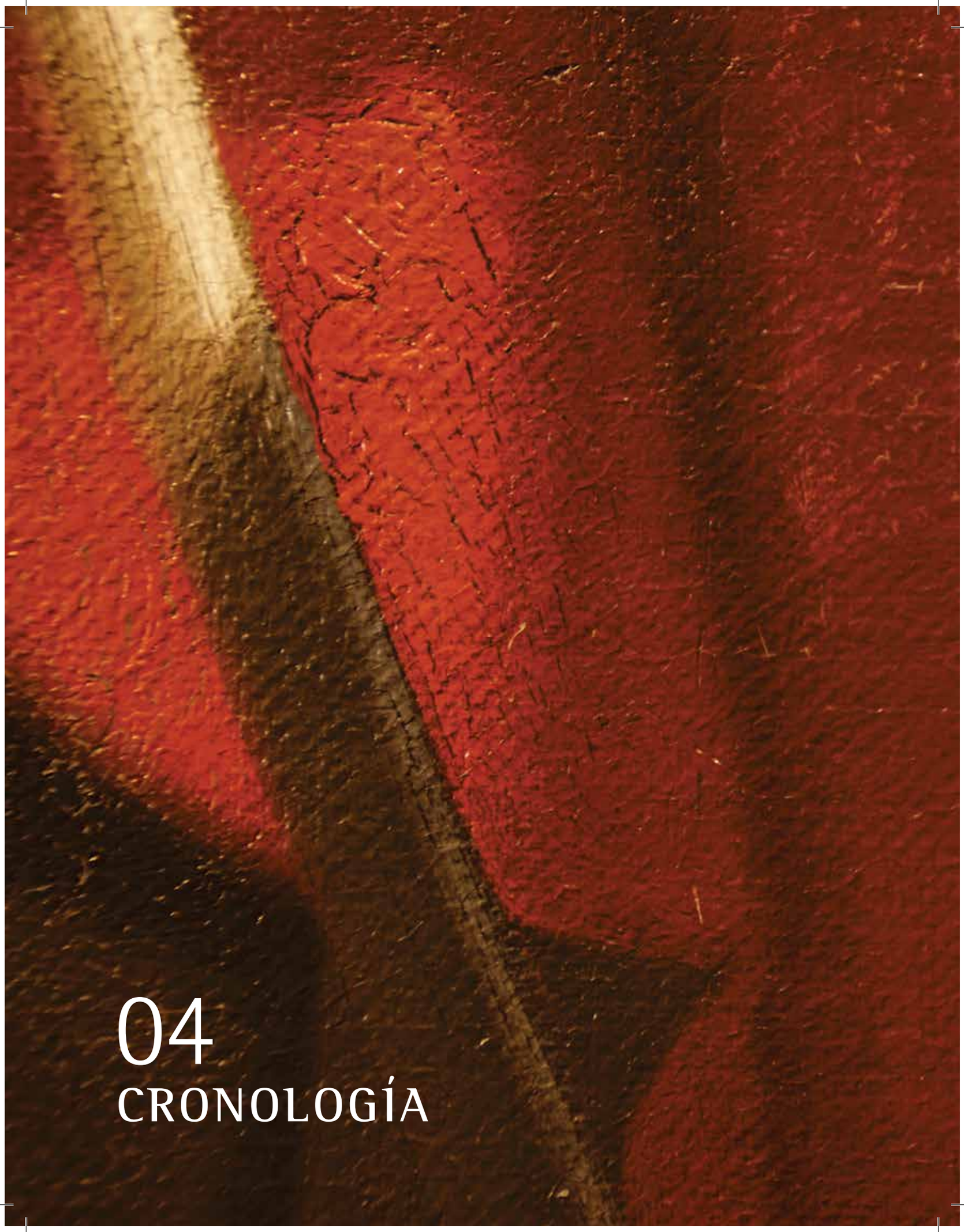
La labor de investigación de la técnica pictórica no culmina aquí. Podemos decir que, por el contrario, recién comienza, porque el estudio de la técnica de un artista requiere del análisis de un número representativo de sus obras que permita sacar conclusiones sobre la producción creativa en sus diferentes momentos. La tarea realizada ha abierto un camino y se han cumplido los objetivos propuestos, entre ellos, se ha impulsado la realización de nuevos análisis de las muestras mediante la técnica Raman confocal y difracción de rayos X en Uruguay por parte de investigadores de la Facultad de Química de la Universidad de la República.[9] Esto permitirá ampliar la investigación sobre la obra complementando los resultados ya obtenidos e investigando sobre un número mayor de muestras. A la luz de los resultados obtenidos se abre también un espacio para el estudio interdisciplinario que integre el aporte de disciplinas como la historia del arte y la conservación y restauración. •

9. Dr. Ricardo Faccio. Instituto Polo Tecnológico de Pando, Facultad de Química, Universidad de la República, Uruguay. Dr. Leopoldo Suescun, Cátedra de Física, Facultad de Química, Universidad de la República, Uruguay.

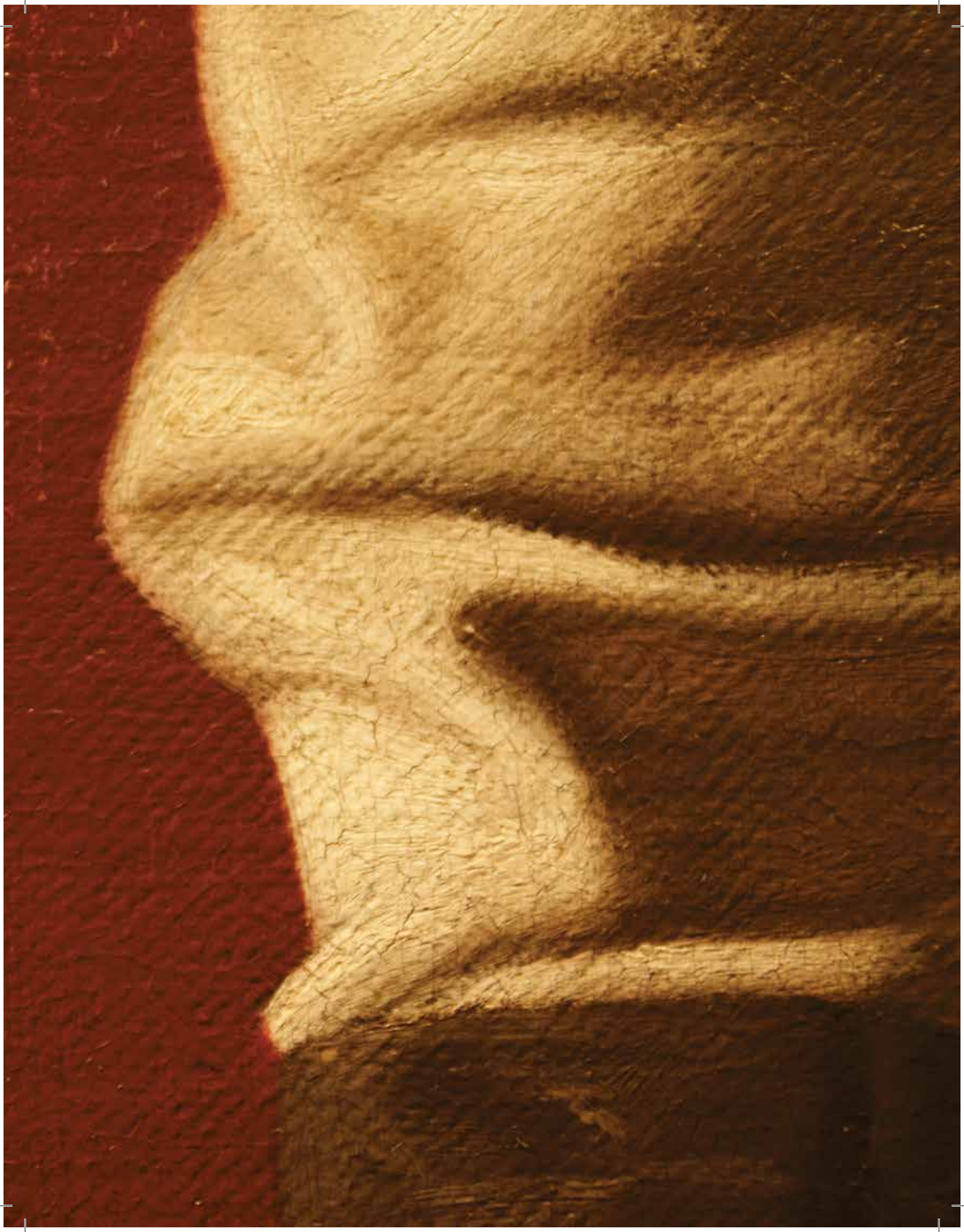
AGRADECIMIENTOS

A Cristina Bausero por impulsar y apoyar la investigación en todo momento. A Néstor Barrio, decano del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, por su apoyo y colaboración incondicional a la investigación. A Noemí Mastrángelo, por su enorme ayuda en el procesamiento de las muestras aquí estudiadas. A Mechtild Endhart por su apoyo permanente a la investigación y por su colaboración en el traslado de las muestras.

Un agradecimiento especial a Ruben Barra por haber sembrado la semilla de la investigación científica aplicada a la conservación y restauración en el Uruguay.



04
CRONOLOGÍA



1865

Solicitud para exhibir el cuadro en la sala de recepciones de la Casa de Gobierno por inaugurarse en ese año con sede en el edificio del Palacio Estévez.

1902

Acondicionamiento de la sección Bellas Artes del Museo Nacional con la organización de la Sala Blanes, en la que se exhibía el cuadro. La organización de la Sala Blanes fue el primer homenaje institucional a un año del fallecimiento del artista.

1911

Desaparición del Museo Nacional como tal. A partir de esta dependencia se crean separadamente el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo y Archivo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Historia Natural, por ley Nº. 3932, 1.° de diciembre de 1911.

1941 JUNIO

"Exposición Blanes" en Teatro Solís, las butacas y escenario fueron removidos. Desde el punto de vista museográfico, se exhibió el cuadro de los Treinta y Tres en el fondo del escenario, en el lugar privilegiado de la galería histórica, diseñada para la ocasión.

1970

Reforma de la sede del Museo Nacional de Artes Plásticas por parte del arquitecto y artista plástico italoargentino Clorindo Testa.

1971

Inicio del proceso de restauración (reentelado) del cuadro a cargo de Carlos Giaudrone.

1973

A pocos días del golpe de Estado, en el mes de agosto, solicitud de Presidencia de la República para que la obra fuera cedida en préstamo para ser exhibida en la Casa de Gobierno.

1890

Solicitud por parte del subdirector responsable de la sección Bellas Artes del Museo Nacional de Historia Natural, Juan Mesa, para trasladar el cuadro desde la Secretaría de la Presidencia, donde se ubicaba, a las dependencias del Museo (lateral izquierdo del Teatro Solís) para su exhibición. Desde esa fecha el cuadro ingresó al inventario del acervo de esa sección del Museo Nacional, que posteriormente se constituirá como Museo Nacional de Bellas Artes; actualmente, Museo Nacional de Artes Visuales.

1914

Cambio de sede del Museo Nacional de Bellas Artes, que pasa a ubicarse en el Pabellón construido previamente para la Exposición de Higiene del Congreso Médico Internacional, por el arquitecto Leopoldo Tosi, en el Parque Urbano (actual Parque Rodó). En esta etapa el edificio contó con una reforma a cargo del general arquitecto Alfredo Campos, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública, en la cual se anexaron dos salones laterales. En esta dependencia fue exhibido el Juramento... junto con otras obras del acervo del museo por varios años.

1941 OCTUBRE

Exposición de las obras de Blanes por el Instituto Cultural Argentino-Uruguayo. El cuadro viajó a Buenos Aires para su exhibición en esta exposición, que se realizó en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, desde el 25 de octubre hasta el 4 de diciembre de 1941.

1969

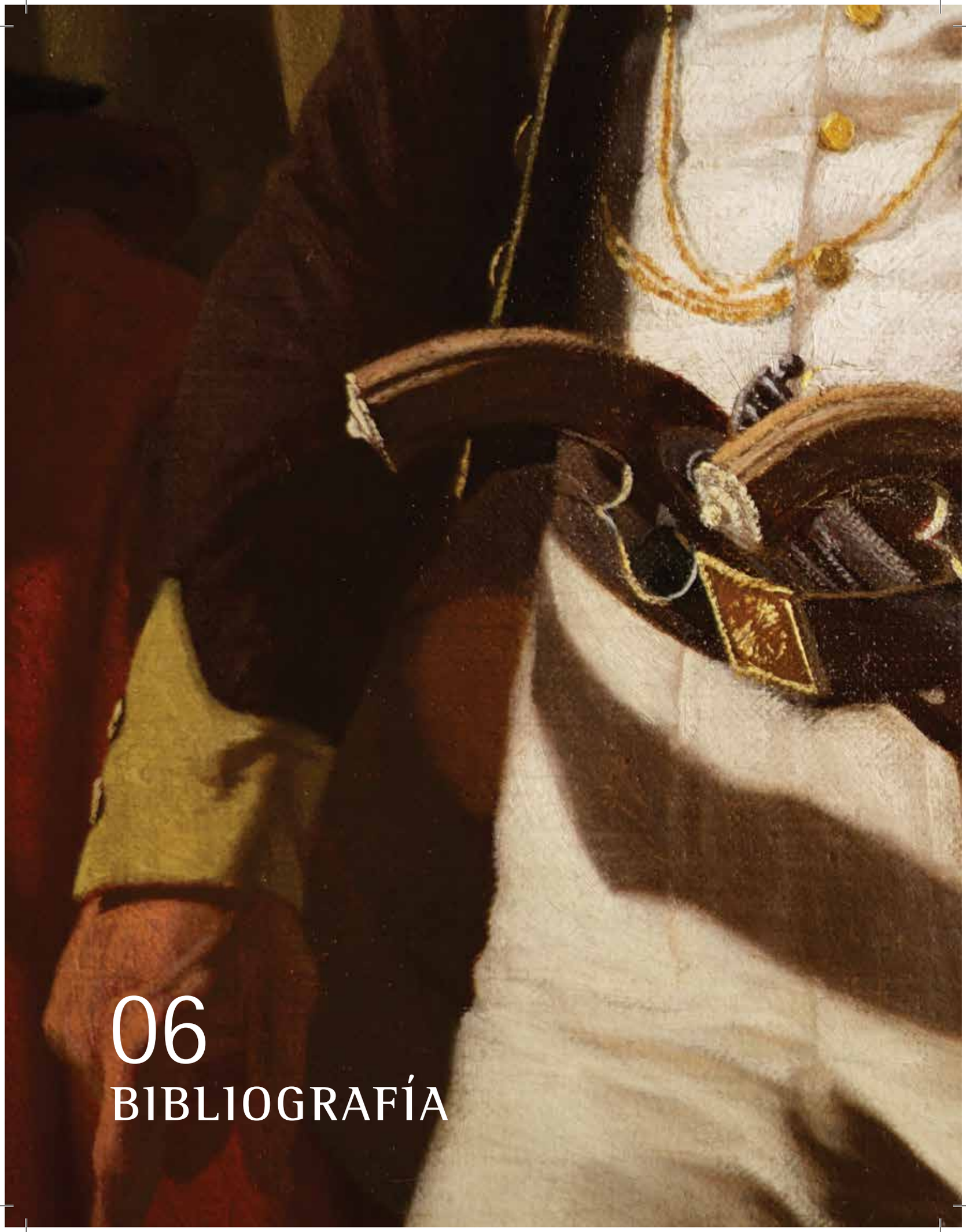
Aprobación de un proyecto de restauración del cuadro por parte del director del Museo Nacional de Artes Plásticas (ex Museo Nacional de Bellas Artes), Arq. Alberto Muñoz del Campo, en el último tramo de su gestión. En setiembre del mismo año asumió la dirección del Museo el profesor Ángel Kalenberg.

1975

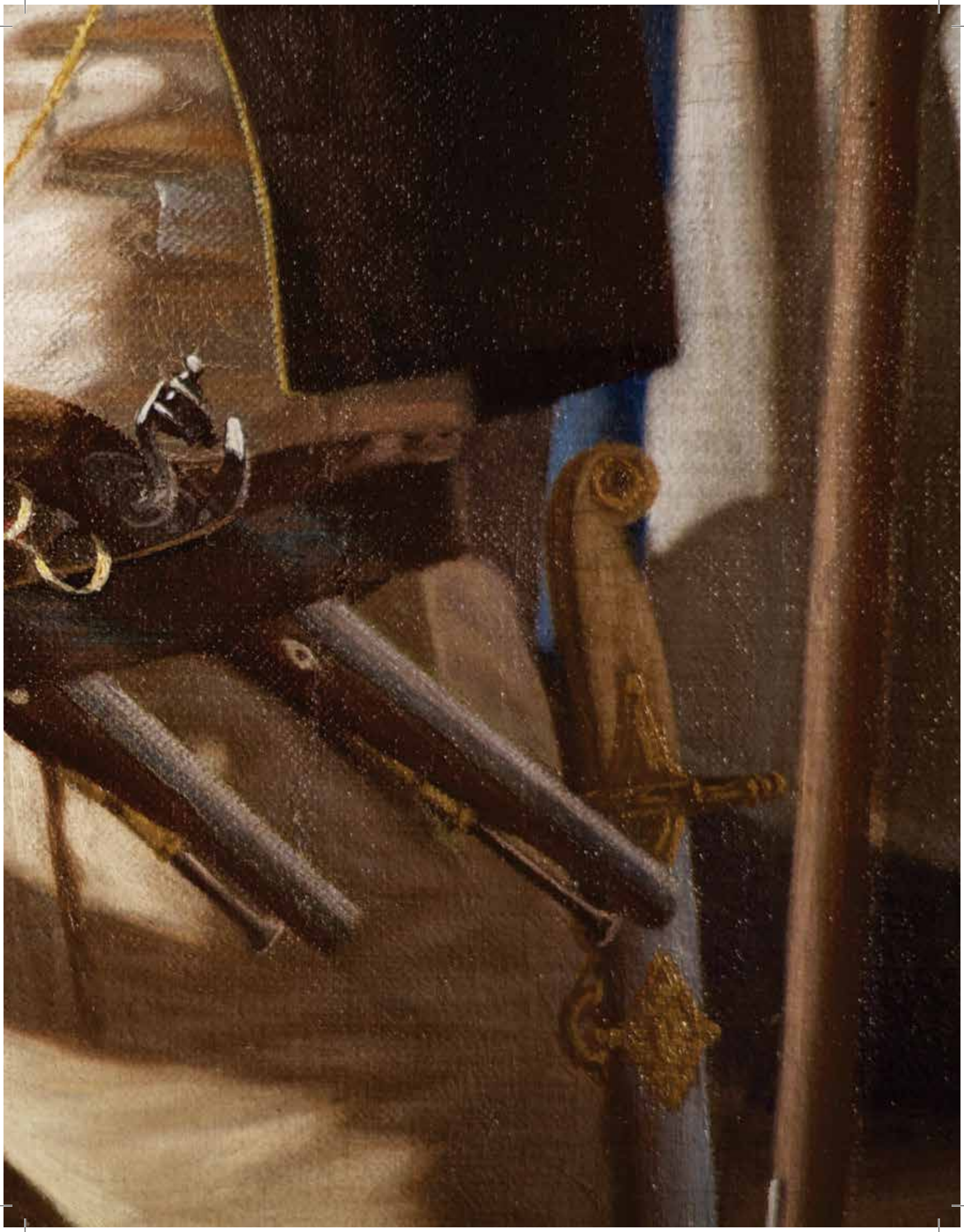
Traslado de la obra desde el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales rumbo al Palacio Legislativo con motivo de ser exhibida en la exposición "El nacimiento de nuestra nación", en el marco de los eventos conmemorativos del Año de la Orientalidad. Esta exposición fue inaugurada en la fecha patria del 18 de julio de 1975. La obra se exhibió con un marco distinto del original, elaborado para esta exposición.

1976

Ingreso del cuadro al Museo Blanes, junto con otras obras del pintor, con motivo de su exhibición en el marco de la "Exposición Blanes", realizada en el mes de noviembre. Se realizó un comodato de préstamo de esta obra por 90 días con fecha 1.° de noviembre de 1976. La obra había sido expuesta previamente en el Palacio Legislativo en 1975, desde donde fue trasladada. Desde esta fecha hasta el presente (2017), la obra es exhibida en la sala Juan Manuel Blanes del Museo.



06
BIBLIOGRAFÍA



Bibliografía

HISTORIA E ICONOGRAFÍA

FUENTES

Antecedentes del cuadro Juramento de los Treinta y Tres Orientales, Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, s/d.

Antecedentes del cuadro Artigas en la Ciudadela, Montevideo: Museo Histórico Nacional, s/d.

Antúnez de Olivera, O. (1975). *Lista Oficial de los Treinta y Tres patriotas*. Montevideo: Estado Mayor del Ejército, Departamento de Estudios Históricos.

Armand Ugon, E., Cerdeiras Alonso, J. C., Arcos Ferrand, L., y Goldaracena, C. (1930). *Compilación de leyes y decretos 1825-1930*. Montevideo: vols. 6 al 11.

"Bellas Artes. Influencia de los Gobiernos sobre la pintura", en *La Nación*, Montevideo, 5 de febrero de 1878, año II, 81, 1.

Berra, Francisco A. (1895). *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay*. S/c: Francisco Ybarra Editor, 4.ª ed.

Blanes, J. M. (1865a). *Carta a Andrés Lamas*. Montevideo, 29 de setiembre de 1865. Archivo Andrés Lamas, Caja 91, Letra B, Carpeta 14, Archivo General de la Nación.

- (1865b). *Carta a Andrés Lamas*. Montevideo, 3 de abril de 1865. Archivo Andrés Lamas, Caja 91, Letra B, Carpeta 14, Archivo General de la Nación.
- (1866 a). *Carta a los Señores de la Comisión Económico administrativa del Departamento de la Capital*. Montevideo, 28 de febrero de 1866. Archivo Museo Juan Manuel Blanes.
- (1866b). *Carta a los Señores de la Comisión Económico administrativa*. Montevideo, 11 de julio de 1866. Archivo Museo Juan Manuel Blanes.
- (1870). *Carta a Andrés Lamas*. Montevideo, 20 de diciembre de 1870. Archivo Andrés Lamas, Caja 91, Letra B, Carpeta 14, Archivo General de la Nación.
- (1877). *Invitación al Presidente de la Junta Económico-Administrativa*, Montevideo, 31 de diciembre de 1877. Archivo Museo Juan Manuel Blanes.
- (1878a). *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33 por Juan M. Blanes*, con una introducción por el Doctor D. Angel Carranza y un grabado. Montevideo: s.d.
- (1878b). Recorte de prensa, s/d, Archivo Museo Juan Manuel Blanes.

Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria. Montevideo, año II, 13 de enero de 1878, 2.

- Montevideo, año II, 20 de enero de 1878, 3.
- Montevideo, año II, 27 de enero de 1878, 4.
- Montevideo, año II, 3 de febrero de 1878, 5.
- Montevideo, año II, 10 de febrero de 1878, 6.

• Montevideo, año II, 17 de febrero de 1878, 7.

Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón, Montevideo, 2 de marzo de 1878. Archivo Blanes, n.° inventario: 1925, Archivo Museo Juan Manuel Blanes.
El cuadro de Blanes, en *El Siglo. Diario de la mañana*, Montevideo, año XV, 4 de enero de 1878, p. 1.

El cuadro de Blanes, en *La Nación*, Montevideo, año II, 53, 1º de enero de 1878.

El cuadro de los Treinta y Tres, en *La Nación*, Montevideo, año II, 15 de enero de 1878, 64, p. 1.

F. A. B. [Francisco A. Berra] (1878). Bellas Artes. El juramento de los Treinta y Tres. Cuadro de D. Juan M. Blanes, en *El Siglo. Diario de la mañana*, Montevideo, año XV, 9 de enero de 1878, pp. 1 y 2.

Instituto Cultural Argentino-Uruguayo (1942). *Homenaje a Juan Manuel Blanes. Discursos y conferencias*. Buenos Aires: Instituto Cultural Argentino-Uruguayo.

Intendencia Municipal de Montevideo y Comisión de Actos Conmemorativos por el 250º Aniversario del Proceso Fundacional de Montevideo (1976). *Exposición Blanes*. Montevideo: Sección Imprenta de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Jaume y Bosch, M. (1878). Bellas Artes. El cuadro de los Treinta y tres Orientales, en *El Siglo. Diario de la mañana*, Montevideo, año XV, 6 de enero de 1878.

Junta Económico Administrativa (1866). *Informe de la Comisión de Hacienda. Montevideo: 18 de marzo de 1866*. Archivo Blanes, s/i, Archivo Museo Juan Manuel Blanes.

La página más escogida de la historia uruguaya. Escrita por Blanes, sobre un lienzo, en *La Nación*. Montevideo, año II, 3 de enero de 1878, 54.

Libro inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, s/d.

Ministerio de Educación y Cultura y Museo Nacional de Artes Visuales (2011). *Centenario del MNAV*. Montevideo: s/e.

Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y Museo Nacional de Bellas Artes (1966). *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Montevideo: Monteverde.

Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís (1941). *Exposición Juan Manuel Blanes,* 2 vols. Montevideo: Impresora Uruguaya.

• (1961). *De Blanes a nuestros días*. Punta del Este: Impresora Uruguaya.

Nota del Ministerio de Gobierno a la Junta Económico Administrativa, Montevideo: 6 de abril de 1880, s/i, Archivo Museo Juan Manuel Blanes.

Presidencia de la República Oriental del Uruguay, Consejo de Estado, Ministerio de Defensa Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Ejército Nacional, Armada Nacional, Fuerza Aérea Nacional e Intendencia Municipal de Montevideo (1975). *El nacimiento de nuestra nación, 1811-1830, exposición histórico-didáctica*. Montevideo: Palacio Legislativo, Impresora Uruguaya Colombino.

Registro Nacional de Leyes y Decretos, Decreto N.º 109/975, Conmemoración del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825. Homenajes. Declaración de la nómina oficial de los Treinta y Tres Orientales.

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, R., Broquetas, M., Cuadro, I., Kalenberg, A., Peluffo, G., y Wschebor, I. (2001). *Juan Manuel Blanes: La nación naciente (1830-1901).* Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Ardao, M. J. (1975). "El Juramento de los Treinta y Tres por Juan Manuel Blanes". En J. E. Pivel Devoto y A. Ranieri de Pivel Devoto, *La epopeya nacional de 1825: La Cruzada de los Treinta y Tres Orientales* (13-26). Montevideo: Barreiro y Ramos.

Assunção, O. C. (1994). "Mi amigo Blanes". En O. C. Assunção, A. Haber, K. Manthorne y E. Sullivan, *El Arte de Juan Manuel Blanes* (17-18). Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.

Benzano, A. N. (1942). *La obra pictórica de Juan Manuel Blanes. Reseña bibliográfica, Exposiciones, Conferencias, Homenajes.* Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes.

Blanco Acevedo, P. (1940). *Informe sobre la fecha de celebración del centenario de la independencia.* Montevideo: Impresora Uruguaya.

Bourdieu, P. (2003). *Cuestiones de Sociología.* Madrid: Akal.

Burucúa, J. E. y Campagne, F. A. (2003). "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur". En A. Annino y F. X. Guerra (Coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo xix* (433-474). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cosse, I. y Markarian, V. (1996). *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura.* Montevideo: Ediciones Trilce.

De Castro Vieira Christo, M. (2010). "Pintura e historia en el Brasil del siglo xix". En M. E. Linhares Borges y V. Mínguez (Eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico, 1808-1940* (135-154). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

De Salterain y Herrera, E. (1950). *Blanes: el hombre, su obra y la época.* Montevideo: Impresora Uruguaya.

Fernández Saldaña, J. M. (1931). *Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros.* Montevideo: Impresora Uruguaya.

- (1932). "Antecedentes de un cuadro famoso". *La Mañana*, Montevideo, sábado 9 de enero de 1932, año xv, N.º 5176, p. 1.

- (1939). "Algunos comentarios sobre *El Juramento de los Treinta y Tres* pintado por Blanes". *El Día*, Montevideo, jueves 20 de abril de 1939, 1.ª época, año liil, 2.ª época, año L, N.º 20.320, p. 17.

Intendencia Municipal de Montevideo (1986). *Estatuas y Monumentos de Montevideo.* Montevideo: Servicio de Publicaciones y Prensa.

Irigoyen, E. (2000). *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay: textos, monumentos, representaciones.* Montevideo: Ediciones Trilce.

Laborde, Á. (2015). *Los dioses de los pies de barro. Juan Manuel Blanes: El Pintor de la Patria y su obra.* Montevideo: Ediciones B.

Malosetti Costa, L. (2006). "Poderes de la pintura en Latinoamérica", *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e*

Intelectual, año 2, 3, 61-98. Buenos Aires: UNSAM.

- (2013). "El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Recuperado de: http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/Malosetti%20Costa,%20Laura.pdf

Miradas de la Banda Oriental. 200 años desde esta Banda. Entre un rincón de los reinos de España y la formación de la República Oriental (2011). Montevideo: Centro Cultural de España y Museo Histórico Nacional.

ODDONE, J. A. (1959) "La historiografía uruguaya en el siglo XIX. Apuntes para su estudio". *Revista histórica de la Universidad. Segunda Época*, 1, 3-37, Montevideo: Impresora Cordón.

PELUFFO, G. (1995). "Pintura y política en la significación nacional de Juan Manuel Blanes". En R. Amigo, N. Di Maggio, A. Haber, L. Malosetti Costa y G. Peluffo, *Blanes dibujos y bocetos* (10-15). Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

- (1999). *Historia de la pintura uruguaya. El imaginario nacional-regional (1830-1930)*, tomo 1. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

REAL DE AZÚA, C. (1991). *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Arca.

ROCCA, P. (2000). "Los destinos de la nación. El imaginario nacionalista en la escritura de Juan Zorrilla de San Martín, Eduardo Acevedo Díaz y su época". En H. Achugar y M. Moraña (Eds.), *Uruguay: imaginarios culturales, desde las huellas indígenas a la modernidad* (241-258) Montevideo: Ediciones Trilce.

RODRÍGUEZ GIMÉNEZ, R. (2012). *Saber del cuerpo: una exploración entre normalismo y universidad en ocasión de la educación física (Uruguay, 1876-1939).* Montevideo: Tesis de Maestría en Enseñanza Universitaria, Universidad de la República. Recuperado de: http://posgrados.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_raumar_rodriguez.pdf

SANSÓN, T. (2006). "Historiografía y nación: una polémica entre Francisco Berra y Carlos María Ramírez". *Anuario del Instituto de Historia Argentina,* 6. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.62/pr.62.pdf

- (2015). *Despertar en Petrópolis. Andrés Lamas y la influencia de Brasil en la Historia de los Estados de la Cuenca del Plata en el siglo XIX.* Montevideo: Sicut Serpentes.

SULLIVAN, E. J. (1994). "Juan Manuel Blanes en Europa". En O. C. Assunção, A. Haber, K. Manthorne y E. Sullivan, *El Arte de Juan Manuel Blanes* (121-148). Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.

TAVELLA, S., TAQUINI, G., y BOURET, D. (2004). *Marcas oficiales por artistas contemporáneos rioplatenses: iconografías y símbolos nacionales revisados en obras recientes de creadores argentinos y uruguayos.* Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Centro Municipal de Exposiciones Subte.

VALLADÃO DE MATTOS, C. y SALLES DE OLIVEIRA, C. H. (1999). *O Brado do Ipiranga.* San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

FILMS Y DOCUMENTALES

Melino, M. A. (1952) *El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales.* 80 min. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BBp6UwhVbds [Acceso: 15-06-2015]

Ponce de León, F. (2015) *El origen: Independencia.* [Trailer] URL: http://www.teledoce.com/programas/el-origen/como-nacio-el-uruguay-independiente/ [Acceso: 20-08-2015]

ARCHIVOS Y REPOSITORIOS

Documentales consultados

- Archivo General de la Nación, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.
- Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.
- Museo Juan Manuel Blanes, Intendencia de Montevideo, Uruguay.
- Museo Histórico Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.
- Museo Nacional de Artes Visuales, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.

ALCANCES DE LA CONSERVACIÓN
BIBLIOGRAFÍA

Avrami, E., Dardes, K., de la Torre, M., Harris, S. Y., Henry, M. y Jessup, W. C. (1999). *Evaluación para la conservación: Modelo propuesto para evaluar las necesidades de control del entorno museístico*. Recuperado de: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessmodelsp.pdf

Canadian Conservation Institute (1994). *Notas 1/5 y 13/8*. Ottawa: CCI.

Cassar, M. (1995). *Environmental Management*. Londres: Routledge.

Clavir, M. (1998). "The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation". *Studies in Conservation*, 43, 1.

Coulombié, J. E.; Ladrón de Guevara, B. (2009). "La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual". *Conserva*, 13, p. 61.

Erhardt, D. y Mecklenburg, M. (1994). Relative humidity re-examined. *Preventive Conservation. Practice, Theory and Research*. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, pp. 32-38.

European Preventive Conservation Strategy European Commission. (Setiembre, 2000). *Hacia una estrategia europea sobre conservación preventiva*. Reunión de Vantaa, pp. 21-22.

ICCROM (2009). *Manual de gestión de riesgo de colecciones*. Draft V. CCI-ICCROM-ICN.

ICOM/CC (2008). Terminología para la conservación. *XV Conferencia Trianual*, s/d.

Ilwaine, J., & Varlamoff, M. T. (2006). *IFLA Disaster Preparedness and Planning*. IFLA-PAC.

Michalski, S. (2000). "Guidelines for humidity and temperature in Canadian archives. Canadian Conservation Institute". *Technical Bulletin*, 23.

- (2009). *Luz visible, radiación ultravioleta e infrarroja*. Ottawa: CCI-ICCROM.

Padfield, T. (2009). "Environmental standards for museums and archives. A call for reform of the development model for standards". Recuperado de: http://www.conservationphysics.org/standards_debate/standards_debate.php

Raphael, T. J. (2009). *Guía de preservación de colecciones. Una introducción al cuidado de colecciones para museos comunitarios*. S/c: Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo.

Strang, T. y Kigawa, R. (2009). *Combatiendo las plagas del patrimonio cultural*. Ottawa: CCI-ICCROM.

Thomson, G. (1986). *El museo y su entorno*. Londres: Butterworths.

Van Bommel, M.; Geldof, M., y Hendriks, E. (2005). "An investigation of organic red pigments used in paintings by Vincent van Gogh". *ArtMatters: Netherlands technical studies in art*, 3, pp. 111-137.

Waller, R. (1994). "Conservation Risk Assessment: A Strategy for Managing Resources for Preventive Conservation". *Studies in Conservation*, 39 (sup2), 12-16.

Waller, R. R. y Cato, P. S. (2009). *Disociación*. Ottawa: CCI-ICCROM.

Carlyle, L. y Bourdeau, J. (1994). *Varnishes Authenticity and Permanence Workshop Handbook*. Ottawa: Canadian Conservation Institute.

Clavir, M. (1998). "The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation". *Studies in Conservation*, 43 (1), 1-8. doi: 10.2307/1506631.

Di Pietro, G. y Ligstering, F. (1999). "Prediction of the Relative Humidity Response of Back-board Protected Canvas". *Studies in Conservation*, 44 (4), 269277. doi: 10.2307/1506656.

Doerner, M. (1989). *Los Materiales de Pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté.

European Preventive Conservation Strategy European Commission. (2000). *Hacia una Estrategia Europea sobre Conservación Preventiva*. Reunión de Vantaa, Finlandia: s/e.

Feller R. L., Stolow N. y Jones E. H. (1985). *On Picture Varnishes and Their Solvents*. Washington: National Gallery of Art.

Horie, C. V. (1999). *Materials for Conservation, Organic Consolidants, Adhesives and Coatings*. Londres: Butterworth-Heinemann.

ICOM/CC. (2008). *Terminología para la conservación*. Nueva Delhi: XV Conferencia Trianual.

MasscheleinKleiner, L. (2004). *Los Solventes*. Santiago: CNCR, DIBAM.

ESTUDIO DE LA MATERIALIDAD Y DE LA TÉCNICA PICTÓRICA DE LA OBRA

Aguayo, T.; Clavijo, E.; Eisner, F.; Ossa-Izquierdo, C. y Campos-Vallette, M. M. (2011). "Raman spectroscopy in the diagnosis of the wall painting. History of Concepción". *Journal of Raman Spectrosopy*, 42 (12), 2143.

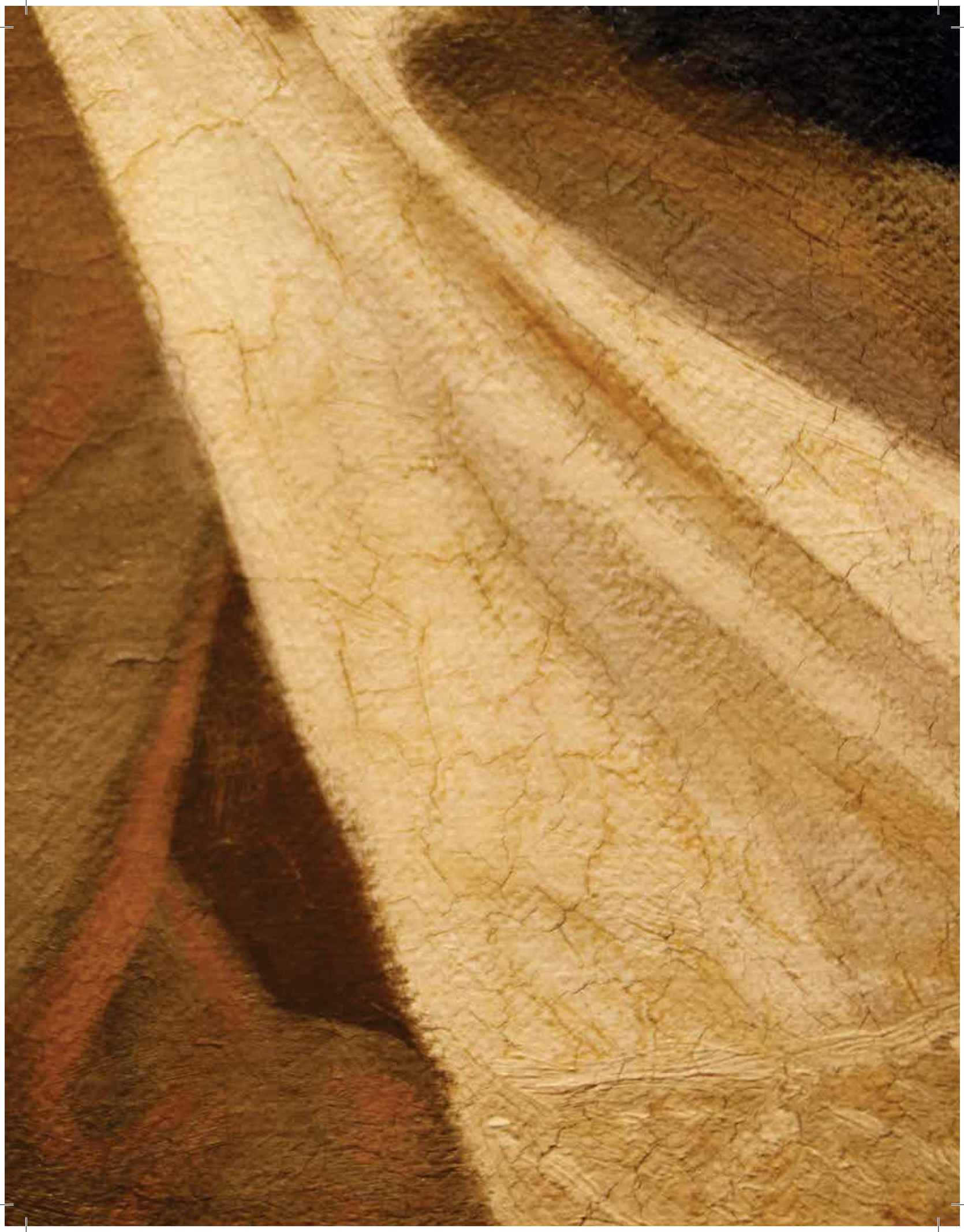
Analytical Methods Committee (2015). "Raman spectroscopy in cultural heritage: Background paper". *Analytical Methods* (67), 4844-4847. doi: 10.1039/c5ay90036k.

Campos, M. y Aguayo, T. (2015). "Vibrational spectroscopy for the study of Chilean cultural heritage". *Heritage Science*, 3 (18), 1-10. doi: 10.1186/s40494-015-0047-0.

Eastaugh, N.; Walsh, V.; Chaplin, T. y Siddall, R. (2004). *The Pigment Compendium. A dictionary of historical pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

Fernández Saldaña, J. (1931). *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya.

Wachowiak, M. (2004). "Efficient New Methods for Embedding Paint and Varnish Samples for Microscopy". *Journal of the American Institute for Conservation*, (43): 205-226.



07
ENGLISH VERSION

Why restore the Juramento de los Treinta y Tres Orientales by Juan Manuel Blanes?

For several decades now, the need to preserve and conserve cultural assets has been included in the country's cultural agenda. There is a consensus that the conservation of cultural assets —, which are our cultural heritage— extends their life, so that they may reach the next generations in the best possible conditions. There is already legislation in this regard, in Uruguay and in the world, which supports these actions and enables society to see the importance of the preservation and conservation of monuments, paintings or architectural pieces as well as other tangible or intangible heritage assets.
The project that we presented in the competition for the directorship of the Museo Blanes included the restoration of the *Juramento de los Treinta y Tres Orientale*s (Oath of the Thirty-Three Patriots of the Eastern Province) (1875-1878) as an important point in the conservation of the Museum's collection.
The functions of a museum are several and complex: they are cultural institutions that conserve the material cultural heritage of humanity, guard it, investigate it and socialize it. These four functions are intrinsically linked in the dynamics of a living museum.

The restored work belongs to the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts), under the Ministry of Education and Culture (MEC) and has been in the custody of the Museo Blanes since 1976. The painting was brought to the Museum that year for the *Exposición Blanes* (Blanes Exhibition), along with other works by the painter. Therefore, in addition to the support of the departmental authorities, it was necessary to have the authorization of MNAV and MEC for its restoration.
In order to achieve this objective, it was essential to substantiate the need for the project and to give the technical details of its conservation state, so it was necessary to devise a suitable strategy to work on a picture of this cultural value and these dimensions (305 x 560 cm) that would justify an important investment in its restoration. This artwork, so important for the history of Uruguay, had, among other pathologies, detachments that compromised its permanence through time and oxidations of its varnish that did not allow to appreciate the work in its fullness from a chromatic point of view. For the diagnosis, different restorers were consulted, in order to obtain more than one technical opinion and to be able to consider a teamwork effort. The dimensions of the painting and its pathologies justified that the work team finally be organized with the participation of the restaurateurs Claudia Barra and Mechtild Endhardt.

An art museum is not only an exhibition area, but it also conserves its collection, the material heritage; it guards it, and opens a space of research and study of the artistic work by allowing researchers and scientists to examine the material that makes up the museum's collection. Restoring an artwork endowed with the highest historical value, an iconographic piece that is part of Uruguay's identity, in addition to its artistic value, was a major action that prompted us to propose that the task be performed in view of the public. Doing it in this way allowed educating the visitors of the Museum in the conservation work that it carries out and contributing to the knowledge of the public about one of the Museum's missions.
The heritage that we receive —in this case in particular, a pictorial artwork of the characteristics of the *Juramento de los Treinta y Tres Orientales,* offers the possibility to reconstruct our historical dimension. The *Juramento*, the work of Juan Manuel Blanes, has also been transformed into a landmark of this historic construct, since it represents one of the most significant moments of the foundation of Uruguay: the liberating crusade. From this historical fact, Blanes relies on a possible, if not proven, oath. Blanes' proposition in representing this oath is a classic composition in a semicircle, where the characters transmit the importance of the heroic act they are about to carry out. The author eludes the center and divides the represented scene into three, concentrating the attention on the place occupied by the flag, to the right of the painting. This staging receives from its left side a powerful light that lands on the flag and the most significant characters.

This book aims to be an active contribution to the preservation of the pictorial artwork, in this case a painting by Juan Manuel Blanes, and an account of the various reflections and actions that took place to contribute to this conservation effort. It should also be taken as a contribution to the knowledge that we have of the author's work, since, thanks to the restoration actions, we were able to learn about the materials that Blanes used in his work, and make a specific assessment about preventive conservation and its future reach. On the other hand, the book offers a biography of the artwork, backed by important research by Elisa Pérez Buchelli that rounds off this publication.

Performing this restoration had an important cost and meant a political decision about the contribution to the conservation of this painting, an icon of national history. Initially it seemed an unattainable idea, due to the size of the project; nevertheless, from the presentation of the first ideas until its fulfillment only twelve months lapsed. The restoration was carried out within schedule and resulted in a new perspective of this artwork by Blanes.

The restoration of pictorial works is done based on a historical awareness that must necessarily take into account the present needs and use that framework to make decisions. Thus, the entire process carried out in view of the public was an unprecedented cultural event in our country, which attracted a large audience. Once the works were finished, the result is excellent and it has become an example for future conservation actions.

The recognition of the past is not in order to remain in it, but to establish a commitment with the future. We congratulate then Mayor Ana Olivera, who believed in this project and supported us to carry it forward, and we thank all the staff of Museum Blanes who supported the effort so it could be carried out smoothly.

Cristina Bausero
Director of Museo Juan Manuel Blanes

Introduction

The highest goal of art, in the end, is to be immaterial.
Anish Kapoor[1]

The significance of Juan Manuel Blanes as the great creator for the southern cone of America of what Pierre Nora described as *sites of memory* is still growing.

In the last decades of the nineteenth century, he became renowned as a unique figure in the region due to his extraordinary talent, not just as a painter, but as a creator and generator of new audiences and spaces for an art genre that was almost unknown until then: large format or historical paintings conceived with a philosophical-historical intent to move and persuade through the impact of its images.

Blanes also created images that are viewed as foundational of the national iconography of Chile and Argentina. Even though his epic scale painting *Últimos momentos de José Miguel Carrera* (Last Moments of José Miguel Carrera) was never purchased in Chile (it is currently at the Museo Nacional de Artes Visuales, MNAV, in Montevideo), it was, since its first exhibition in Santiago, copied and reproduced to become the most pervasive image of Carrera, in a nation where the identity of the painter never had real significance. In Argentina, on the other hand, Blanes received official commissions on several occasions, and Buenos Aires saw his first public success with *Un episodio de la fiebre amarilla* (An Episode of Yellow Fever) in 1871. Paraguay, after a recent find by Osvaldo Salerno, has discovered that one of the emblematic images of Marshall Francisco Solano López —an equestrian portrait on his white horse— was painted by our artist in Florence.[2]

However, a nationalistic logic prevailed over his role as a regional artist. The Uruguayan State, which recognized Blanes as a national artist in the early stages of his career, financed his studies in Europe, acquired some of his great paintings and established his prestige through recognitions, exhibitions, publications and the care of his works and his personal archive, preserved in part at the General Archive of the Nation and at the Museo Blanes.

The *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (The Oath of the Thirty-Three Patriots of the Eastern Province) (1877) became his first success in his native land. This image is deeply inscribed in the historical memory of generations of Uruguayans due to its presence in school manuals and posters, in books and magazines, bills, postage stamps, phone cards, etc. However, this excessive familiarity had probably started to render invisible the theatrical rhetoric of those decimononical characters, in an era marked by the spectacular circulation of increasingly light and shocking images.

The recent research and restoration of the painting recovers its history and —above al— the physical presence of this large format canvas housed at the Museo Blanes in Montevideo. The long restoration process carried out in front of the public through guided visits at the museum, followed by this publication which recaptures the story of the creative process, the painting's first reception and the varied moments in which it was resignified, exhibited and transported, have restored the materiality and critical fortune of this immense canvas that was a feat in the Montevideo of the 1870s.

The image's character as a museum painting is thus restored, after having gone through every social stratum, utilization, support, and every gaze, from children to adults. This return redoubles its public

1. Television interview, Mexico, June 9 of 2016, available in <http://www.adelamicha.com/por-adela/entrevistas/19105-La_Entrevista_por_Adela_-_Anish_Kapoor/>. https://youtu.be/bhfgZOGn_BQ

2. See <https://vivapy.wordpress.com/2011/05/14/regalo-de-bicentenario-donan-al-paraguay-importante-retrato-del-mariscal-lopez/>.

interest and makes evident what would seem obvious: that a painting is not just an image, although, as Anish Kapoor remarked in a recent interview[3], the highest goal of art is to be immaterial, to establish itself as an impact or an enigma in the memory of spectators.

This important initiative of restoration and research opens up new perspectives and reflections on a painting that elicited a huge interest from its inception. Its composition was carefully pondered by the artist for over a decade, in a dialogue with the first historiographic constructions of the Uruguayan nation. Its subject went from words to image and then in turn gave rise to a proliferation of discourses, explanations, declarations, poems and letters, starting with those from Blanes himself. This brought about a redoubling of words embodied in a spectacular image.

Today, however, something that the collective memory was not preserving has been highlighted: the extraordinary enterprise implied in the imagining, negotiation, accomplishment and dissemination of such a huge painting in the Montevideo of the nineteenth century.

Blanes started imagining during his first stay in Florence the great picture or pictures he would be able to create there, where projects of epic proportions were being realized at the time. This included Latin-American artists like the Peruvian Luis Montero, whom Blanes met during that first trip and whose large painting *Los funerales de Atahualpa* (The Funerals of Atahualpa) would be triumphantly exhibited in Montevideo a short while later.

The commemorative painting of the recent political events that had led to the unification of Italy and the brief period of Florence as a capital was, on the other hand, an important vein for Florentine artistic modernity and an extraordinary stimulus for the South American painters who traveled there for their training.

With that impulse, as shown in the research by Elisa Pérez Buchelli, Blanes started to shape his idea; he wrote letters in which he presented himself not just as a modern artist capable of carrying out a previously unprecedented feat in Uruguay, but also as a skilled interpreter of the events of recent history which would likely become the tokens of union and peace for a young nation torn by faction fighting from the exact time of its independence from Spain. The choice of a propositional moment in the construction of an institutional bond (the oath of fidelity) for this work that would become his great entrance as a painter of Uruguayan history can be interpreted in this sense.

At the same time, Blanes had also started working on his project about the battle of Sarandí, the large painting he would leave unfinished in his studio in Florence, and on which he kept working until his death, in 1901. He had arrived in Florence at a time of great political and artistic ebullience. These were the years of the proclamation of the Kingdom of Italy and of Florence as its capital, and of the realization of the National Exhibition of 1861 and the stylistic disputes within the Academy[4] Blanes' peculiar style, which has been labelled as academicism, neoclassicism, etc., is closely linked with the demands for truth, animation and modernity proposed by the academy's young members, both the *macchiaioli* and others like his teacher Antonio Ciseri, who at the time renewed the language of religious and historical painting.[5]

The artist argued that Florence in 1866 was the right place to carry out such an enterprise. Not only did it have accessible supplies and adequate spaces, but also a climate created by colleagues and specialized critics who would provide support and encouragement. However, Blanes did not obtain the new scholarship he was expecting, so he worked in his Montevideo workshop. This increased the impact of the painting as it highlighted its difficulties and minutiae, such as the one described by Fernández Saldaña,

3. See footnote number 1.

4. Carlo del Bravo, "Milleotto centosessanta" in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa,* series III, v.2, pp. 779-795.

5. Silvestra Bietoletti, "Manifestazioni figurtive del principio de veritá" in: Carlo Sisi (cur.) *Storia delle Arti in Toscana. L'Ottocento.* Florence, Edifir, 1999, pp. 131-161.

regarding the sand of La Agraciada beach, which the artist took to his workshop to better recall the landscape, light and climate of the scene, and then gave as a souvenir to the first viewers of the painting.

The final milestone in the critical fortune of this work is the *Año de la Orientalidad* (Year of Uruguayanhood) instituted by the last military dictatorship in 1975, and the transportation of the piece to the Museo Blanes the following year. During those years, all of the military regimes of the region embarked on a symbolic mission to promote commemorations and patriotic homages that became omnipresent.

These commemorations were held simultaneously with the systematic repression and extermination campaign of the last "heroic" generation of young revolutionaries. They had taken the streets and the arms also to raise a symbolic dispute regarding the heroes and foundational facts of American emancipation. In Uruguay, on the eve of the 18th of July of 1969, an OPR-33 (Organization of the Popular Revolution-33) commando captured the flag of the *Treinta y Tres Orientales* from the Museo Histórico Nacional, which, after the disappearance of the protagonists, was never recovered.[6] This event was in tune with other symbolic thefts of remains of heroes of the emancipation wars of America, like the curved saber of José de San Martín by the Peronist Youth in 1963 or the theft carried out by the M-19 of the sword and spurs of Simón Bolívar in Colombia in 1964. Even much later, in 1980, the flag representing the oath of independence in Chile in 1818 was stolen from the Museo Histórico Nacional by the Javiera Carrera commando from the Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), as a sign of resistance to the Pinochet dictatorship, generating huge turmoil in the press.[7]

It is possible to see, then, both in that gesture of the OPR-33 group and in the particular interest of the military that defeated them for exhibiting, reproducing and publicizing Blanes' painting (even by highlighting the central fragment in which Lavalleja appears with the flag), the extraordinary persistence of the symbolic power of this image of the Oath, its flag and its slogan of "Freedom or Death."

This was, undoubtedly, the last great dispute over patriotic iconography. However, on a less grandiloquent but still incisive tone, Blanes' painting has been resignified by contemporary artists, who cast a new and critical light over this image etched in the collective imagination. When in 2004-2005 two curators, an Uruguayan and an Argentinean (Santiago Tavella and Graciela Taquini) invited artists from the two nations of the River Plate for a collective exhibition that proposed a critical reflection based on images about the monumentalization of memory and its persistence,[8] the Uruguayan artist Pablo Uribe and the Argentinean Leonel Luna revisited and re-signified the oath of the *Treinta y Tres Orientales*. In his deconstructive dialogue with the foundational myths of Uruguay, Uribe performed a museographic reference with *Alegoría* (Allegory), an installation that included a museum guard watching over the small sketch of the monumental painting. Leonel Luna reconstructed the scene and poses created by Blanes in a photographic take for which 33 Orientals from the Orient[9] (Chinese and Korean immigrants) posed in allusion to the problem of the insertion of new immigrants in Buenos Aires after the crisis of 2001.

The theatrical arrangement of the characters, the heroic gestures and the declamatory poses that would seem to distance the artwork from the sensibility of the contemporary observer are perhaps elements that contribute to the powerful anachronism of this painting, which, through time, has retained its capacity to attract new spectators, new gazes and interpretations.

Laura Malosetti Costa
February of 2017

6.See:<http://www.pasadoreciente.com/hechos/1969/08%20Roban%20bandera%2033/16B-5-6-7-8-17-Jul-69-port,1001B.jpg>.

7. See: <http://www.lidersanantonio.cl/site/edic/20031221221628/pags/20031222000422.html>.

8. The exhibition *Marcas oficiales por artistas contemporáneos rioplatenses* inaugurated in 2004 at the Centro de Exposiciones of the Municipality of Montevideo and, with some variants, in 2005 at the Centro Cultural Recoleta in Buenos Aires.

9. Translator's Note: The painting's title in Spanish refers to the Uruguayan heroes as "*Orientales*" (Easterners), a denomination that has been intermittently been used as a synonym for Uruguayan.

One Century of the Painting Juramento de los Treinta y Tres Orientales by Juan Manuel Blanes

Elisa Pérez Buchelli

There are verisimilitudes preferable to many truths.

Juan Manuel Blanes (1878),
Memorandum of the painting
Juramento de los 33

INTRODUCTION

This text offers a historical account about the painting *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (Oath of the Thirty-Three Patriots of the Eastern Province[1]) by Juan Manuel Blanes. It spans from the first creative ideas of the painter around the last quarter of the 19th century to the return of the painting to the Museo Blanes in 1976.

Because this painting is one of the most significant pieces in the national public heritage, the analysis covers its creative itinerary and the instances of its first public presentation, as well as the key elements behind the social construction of this image as the emblem for the national imagery of certain Uruguayan collectives with projections into the present.

The proposition is to think about this artwork in terms of a series of milestones of promotion and social legitimation that contributed historically to its consolidation as an icon. The purpose is to reveal the history behind this emblematic painting, to discover some of its material and symbolic paths, to rethink the conditions for its creation, its institutional process, and some relevant enunciation and exhibition procedures, to finally probe into the central character that its visuality holds for our culture.

Within this account, this text selects three significant moments: the artist's initial project and its first public reception in 1878; the exhibition held as a tribute to Blanes at the Teatro Solís in 1941; the exhibition *El nacimiento de nuestra nación* (The Birth of our Nation), organized in the framework of the *Año de la Orientalidad* (Year of Uruguayanhood) celebrations in 1975 —officially proclaimed by the civic-military dictatorship— and the Blanes exhibition held at the museum that bears his name in 1976, where the painting has been housed since then.

BLANES' ICONOGRAPHIC CREATION

The artwork *Juramento de los Treinta y Tres*[2] by Juan Manuel Blanes constitutes one of the historic paintings most deeply inscribed in the national imagery of Uruguayans since its first public presentation in 1878.
The painting depicts the oath of freedom or death that would have taken place after the landing at

1 Translator's Note: The Thirty-Three Easterners/Orientals, named after the Banda Oriental (Eastern province).

2. Oil on canvas, 305 × 564 cm, 1875-1877. Belongs to the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales (mnav) of Uruguay. Since November of 1976, it is on exhibition at the Museo Juan Manuel Blanes. From now on, we will refer in this text to this painting as Juramento (Oath). Regarding the name of the painting, it should be noted that in the memorandum of the painting published by its author in 1878, this work was referred to as Juramento de los Treinta y Tres. See: Blanes, J. M., 1878a. In other documents, the artist referred to this same work as the Juramento de los Treinta y Tres Orientales. See, for example: Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón (1878). For the purposes of this research, we will consider the initial denomination indicated by the author at the time of the publication of the memorandum. It is worth mentioning that the use of the adjective Orientales in the nomenclature not only accentuates the patriotic dimension of the event regarding the construction of the nationality; it also reinforces the social role of this image.

Playa de la Agraciada on April 19 of 1825[3]. With this oath, the participants of the *Cruzada Libertadora* (the Liberating Crusade) started the insurrection of the Oriental Province —then known as Cisplatine— against Brazilian authorities. Although there are other paintings about the landing,[4] as well as numerous works portraying national historical landmarks, Blanes' painting has become consolidated, due to several factors, as *the* image that represents and visually builds a relevant moment of national history associated to Independence, although it was surrounded by a chain of other events.[5]

This group portrait was conceived by the artist in an imaginary but plausible fashion fifty years after the event it depicts took place. Blanes performed a particular rendition of these thirty-three patriots when he created and disseminated an image that, for the first time, individualized each one of them, specifically identifying each participant by rendering a concrete corporeal characterization.[6]

In this artwork, Blanes created an artifice, a plausible image of the Thirty-Three, which, from its first public presentation and in a sustained and progressive way, became the official representation of the feat accomplished on April 19 of 1825 that still prevails.

Through this painting, Blanes created an elaborate and carefully meditated image that, in an unprecedented manner, lent a physiognomy and identity to the bodies of those who, through this image as well as other cultural productions, would enter posterity as national heroes, along with the ideas about the building of nationhood present in the work. By visually giving these liberators their individuation, and by representing them and their patriotic act using his personal rendering of the academic expertise acquired during his training in Florence, Blanes offered a meaningful image for the social and cultural construction of the modern national heroes, the founding characters of our cultural imagery.[7]
Having said that, how did this painting become a national icon? Which mechanisms have rooted its sustained social projection through time? Why has this particular image become consolidated over others as an emblem of our nationality? Why has the visual representation of the *Juramento* been so powerful? What have been the impulses that have kept this painting and its visual discourse as an image with an official "documentary" status of this patriotic act?

The diverse receptions of this painting are mediated by practices, material and symbolic operations that have interacted to activate or deactivate the "powers" of these images as cultural artifacts. Some images become icons based on diverse mechanisms of construction of social meaning, such as exhibitions, publications, presence in school environments, the circulation of copies or reproductions, appropriations, quotations, and commemorations among others. (Malosetti Costa, 2006).

3. There has been discussion about the actual existence of the oath as such, which arises from oral and written testimony, including the personal memories of Juan Spikerman and Luis Ceferino de la Torre. It is also present in the text of the play by Villademoros from the year 1832 in which this act is staged. These references about the disembarkation and the oath, among others, would have been considered by Blanes in his creation (M. J. Ardao, 1975).

4. There is a painting previous to Blanes' called Desembarco de los Treinta y Tres Orientales (The Landing of the Thirty-Three Patriots of the Eastern Province), painted in 1854 by the artist Josefa Palacios, which is housed at the Casa de Lavalleja of the Museo Histórico Nacional (mhn, National Historical Museum) in Uruguay.

5.The official and social recognition of national independence has been established through varied mechanisms, among which is the Declaration of Independence of August 25 of 1825, which chronologically follows the process initiated by the landing on April 19, whose iconographic status was constructed by Blanes in his painting. The selection of the official date for the commemoration of the anniversary of national independence has been a product of the report presented by the historian and politician Pablo Blanco Acevedo in 1922, about the celebration of the centennial of independence, in addition to the prolific historiographic production of several authors. See: Blanco Acevedo (1940). For a review of the traditional historiographical schools of thought related to the "classic thesis of independentism", as well as for the consideration of national independence as a possibility between several possible configurations, see Real de Azúa (1991).

6. This painting was presented to the public in 1878 together with the text of the Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33 written and signed by the artist. In this publication, Blanes meticulously outlined his procedures and theoretical-methodological choices for the creation of the painting. At the end of the publication there is a lithography made by Blanes that reproduces a sketch of the painting´s motif. It also features an enumeration of each one of the patriots, nominally identifying each one in accordance with their position in the painting.

7.The individuation achieved in this representation positions this artwork as a collective portrait and sets it aside from other paintings of national historical events, many of which were also authored by Blanes but did not receive the same recognition within the collective imagery as the Juramento.

The *Juramento* was exhibited at the artist's studio before an audience of leading Montevidean politicians at the beginning of 1878, during the provisional government of Colonel Lorenzo Latorre. From then on, it became established as a cultural icon of great repercussion that has contributed in a decisive way to the construction of certain national collective imagery of Uruguay.
Since the exhibition of the original painting during official celebrations in Uruguay and Argentina in the late 19th century, its iconography has been reproduced in countless supports and media, ranging from photographs, paper money, school manuals, *Tabaré* sheets[8], covers and pages of history books, magazines, catalogs, reviews and press releases to quotes and appropriations in a regulatory framework,[9] movies[10] television programs[11] and contemporary art.[12]

The reasons behind this pervasive effect can be related to its historiographic correlations and to some relevant moments in the painting's history as well as to the countless reproductions in different media and formats that have circulated, all of which have weighed in the social construction attributed to this image.

FROM THE IDEA TO ITS REALIZATION: THE PROJECT OF THE HISTORICAL PAINTING ABOUT THE TREINTA Y TRES ORIENTALES BY BLANES

In the context of the late 19th century in Latin America, cultural productions were particularly decisive in the construction of political and symbolic operations that contributed to the consolidation of the modern national States, of which they were, largely, agents. Certain literary, iconographic and historiographic productions gradually influenced the construction of national imagery (Burucúa y Campagne, 2003).

In this regard, the social function of images, in particular those depicting historical themes, was mostly associated with educating and *civilizing*, in a progressive sense, towards the consolidation of the Nation. The images, as well as the discourses that surrounded them, were useful contributors of visual and discursive elements of social cohesion. (Malosetti Costa, 2006).

The creation of the *Juramento* must be contextualized in this complex weft of ideas and cultural, social and political projects. Particularly, through this painting, Blanes was able to achieve a historical image that, within the context of its creation, promoted a representation of the past that was functional to the legitimation of the project for national political modernization driven by the ruling elite. Therefore, the painting was recognized and legitimized from its first public presentation. This artwork and its favorable reception afforded Blanes his first recognition as a historical painter, as he had envisioned for his professional career. Later on, during the 20th century, this image was appropriated and legitimized within different contexts by means of varied strategies of promotion, dissemination, circulation and recognition, which contributed new instances of resignification in the context of different national projects.

8. Translator's Note: Ruled paper traditionally used by schoolchildren in Uruguay.

9. See Decree N. º 109/975 dated February 4 of 1975, regarding the official list of the Treinta y Tres Orientales. This decree, framed in the celebrations organized by the dictatorial government in celebration of the Año de la Orientalidad, established in an official way the list of participants in the patriotic act. Among the arguments set forth for this determination was that "those names must be the ones adopted [...] by the national painter don Juan Manuel Blanes, which are included in documents signed by Lavalleja and Oribe". For this regulation, it was mandatory to proceed "to approve that list according to the order indicated by painter Blanes".

10. This iconography represents the central motif on which the movie El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales was made in 1952, directed by Miguel Ángel Melino.

11. See, for example, the role of this image in the visual construction of the program El origen: Independencia by Mueca Films, directed by Juan and Facundo Ponce de León in 2015.

12. Among the new significations in contemporary art that have dialoged with the tradition embodied in this iconic painting to create new meanings, we will mention, among national artists, the case of Pablo Uribe and Jorge Francisco Soto. In 2004, Uribe presented his work Alegoría, in which he created an installation and performance by exhibiting the chromatic sketch of the Juramento housed at the mhn together with a museum guard who symbolized the watch over tradition. See the catalog of the exhibition under the curatorship of Santiago Tavella, Graciela Taquini and Daniela Bouret: Marcas oficiales, Montevideo, Centro de Exposiciones Subte, 2004. Soto held an exhibition in 2011entitled Los tres Blanes. It took place at the Museo Blanes, where he presented a video installation in which he multiplied the iconography of the Juramento by projecting the image in different spaces within the museum, thus projecting it beyond its materiality, unicity and aura in order to give a new sense to its relationship with spectators through the projected and filmed image.

Nonetheless, in addition to this painting, Blanes created throughout his career a repertoire of images about the history of Argentina, Chile and Uruguay that were recognized and legitimized as significant.

Not every historical painting created by Blanes was presented and received in the same way. Other works by the artist which delve into topics or events of national history, such as the paintings *Artigas en la Ciudadela* (Artigas in the Citadel) and *Batalla de Sarandí* (Sarandí Battle) —both thought to be unfinished—, were shown publicly during the first years after the painter's death. Artigas' portrait by Blanes became, during the second half of the 20th century, the most widely known image of the national hero (Malosetti Costa, 2013).

The date of creation of the *Juramento* has been established between 1875 and 1877 in Montevideo (Fernández Saldaña, 1931; de Salterain y Herrera, 1950). However, over a decade before carrying out the definitive creation of the painting, Blanes had come up with the idea of producing a historical painting on the subject.

Immersed in a network of intellectual and political collaborations, Blanes seems to have perceived the necessity and effectiveness of monumental historic painting as a contribution to the symbolic construction of nationality, an issue of particular importance in the creation of this work.[13]

The theme of the Thirty-Three was present in the political and intellectual spheres of Uruguay during the 1860s and 1870s, regarded as a means to consolidate a cohesive national imagery indispensable to avoid a possible dissolution of the State (Rocca, 2000: 241).[14]

BACKGROUND OF THE CREATIVE PROCESS

There is no doubt that the idea for this painting was developed several years before its definitive realization.[15] This research takes as an accurate antecedent a letter sent by Blanes to Andrés Lamas in 1865. This document has been mentioned by de Salterain y Herrera (1950: 157) and by Fernández Saldaña (1932: 1; and 1939: 17) albeit without a deep analysis of its contents. In this document, Blanes mentions to Lamas[16] an anecdote about

13. As Pierre Bourdieu has stated (2003: 208) in his social theory regarding the relationship between fields, the particular interplay between a socially constituted habitus and the field of instituted positions is what creates the "creators". However, during the last quarter of the 19th century the artistic field was in its initial structuring phase in the River Plate.

14. In 1864, the monument to commemorate the Thirty-Three was built at the Agraciada beach, where the disembarkation took place, an initiative promulgated by Law Nº 764, dated April 18 of 1863 (Armand Ugón, Cerdeiras Alonso, Arcos Ferrand y Goldaracena, 1930: 6, 11-12). According to Salterain y Herrera (1950: 165), this initiative was promoted and paid for by Domingo Ordoñana, a wealthy ranch owner from Soriano, and a member of the commission in charge of drafting the rural code of 1875. He later founded the Asociación Rural del Uruguay. He was also a close friend of Blanes. A competition to select the National Independence monument was organized in 1876. The winning monument, made by the sculptor Juan Ferrari, was inaugurated in 1879 and placed at the Asamblea square in the city of Florida.

15. The historiographer that dares to locate the most remote antecedent for this creative process is Professor María Julia Ardao (1975: 18). In her text about the Juramento, Ardao argues that on the upper left corner of the document establishing the act of donation of two fragments of the flag of the Thirty-Three Orientals, a vignette or decorative calligraphic sign can be recognized. In this image, according to the author, Lavalleja is placed in the center of the vignette surrounded by the patriots who form a circle. In this way, she identifies an iconographic precedent that provides an advance of the outline of the final composition by Blanes. The author also identifies two signatures in the same document that may be linked to the creators of the image. According to the author, Juan Manuel Besnes e Irigoyen and Juan Manuel Blanes. According to Ardao: "We are inclined to believe that the drawing is the work of Blanes, which would constitute an interesting precedent for the 1878 canvas" (1975: 18). On the other hand, de Salterain y Herrera (1950: 159) reproduces in his book a sketch that he describes as an iconic "primitive partial study" for the Juramento de los Treinta y Tres Orientales. The author situates the production of this image in Florence in 1864, only to be known in Montevideo in 1901. It should be noted that the origin of this sketch is not mentioned, and the author does not elaborate on aspects of its realization by Blanes. This attribution is later mentioned in a quote of de Salterain y Herrera, in the biographical synthesis of the publication "Juan Manuel Blanes: La nación naciente (1830-1901)" in Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 23.

16. Andrés Lamas, born in Montevideo in 1817, was a prominent politician and intellectual whose thoughts and ideas were decisive for a great deal of the political and cultural processes that took place during the 19th century in the region. He held posts in the Government for the Defense during the Guerra Grande; he was a political chief in 1843 and Minister of Economy in 1844. He was appointed and fulfilled diplomatic duties as minister in Brazil, where he negotiated in 1851 the treaties for the establishment of borders between Uruguay and Brazil. He authored the manifesto published in 1855 denominated Andrés Lamas a sus compatriotas. Lamas was Minister of Economy during the government of Pedro Varela, in 1875 and 1876, when the painting about the Thirty-Three Orientals was being created. Throughout his intellectual itinerary, his reflections took into consideration the need to seek and

the idea of making the painting, a project that ultimately would not be realized under those circumstances:

> Speaking about historical paintings and in regards to the improvements to be carried out by the government here at the Government House, Mr. D. Juan Ramón Gómez had the good idea of speaking to me about the opportunity to create a painting about the landing of the thirty-three patriots. This idea, which is not new for you, flattered not just my desire to shrug off the meanness and the grief of my material life, but also appealed to my desire to demonstrate my worth as a historical painter, to move beyond what I receive as a portraitist, as one is called around here. I made a draft as requested, and I realized it without knowing the place of the landing, just to show a composition: I provided written conditions of how a historical painting should be conscientiously tackled, I answered the question about the price (300 ounces for a painting in which the figures are half their life-size, and seven hundred if they are life-size); I waited for a decision, and upon going four days ago in search of an answer, Mr. Gómez, whose sole will may certainly not resolve the matter, provided a hesitant answer, from which I gathered that the painting would be commissioned if Mr. Gomez had colleagues who were as enthusiastic as you are to entertain an idea that, in my opinion , does not lack moral purpose (Blanes, 1865a).[17]

This fragment, written a year after his return from Europe, evidences some elements of great interest for our analysis. On the one hand, this source makes possible the documentation of the previous exchange between Blanes and Lamas[18] about creating this historical painting. On the other, this manuscript makes explicit what this commission would imply for Blanes' career: to lessen his economic hardships, but especially, to publicly demonstrate his mettle as a painter of historical pictures. This project would allow him to transcend the image of a mere portraitist, legitimizing him as a historical painter, something he wished to consolidate for his professional image, to set himself apart from other painters of his time.

Thirdly, this passage describes in a succinct way some aspects of his artistic methodology for tackling such a painting. Faced with the idea and the possibility of its execution, he elaborated a first draft of the general composition, even though he did not know the physical place (and this would have been desirable according to his ideas).[19] He wrote a text detailing the conditions that a responsible historical painting should fulfill, stipulated prices in accordance with the dimensions of the figures to be represented, and stated the moral content that this painting would advocate.

Another point of interest is the fact that when the project did not proceed from an agreement with Juan Ramón Gómez[20] Blanes more or less discreetly suggested to Lamas the possibility of becoming the supporter of the enterprise:[21]

> I bring this to your attention because, if you do not wish to get the glory of realizing this idea alone, and if a reason should arise to bring forth this matter, do not forget that after going to Europe to study painting and upon returning to the Homeland I have had the noble ambition

legitimize Americanist cultural elements, typical of the young nations that were starting their independent life. This philosophical and intellectual coincidence fostered social contacts and letter exchanges that brought Lamas and Blanes together as interlocutors between 1864 and 1891. Lamas was also an important collector of art, books and historical documents. For an approximation to the relations between Blanes and Lamas, see the text by Magdalena Broquetas and Inés Cuadro, "Colores políticos. Juan Manuel Blanes en el espacio rioplatense " in Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor (2001). For an in-depth study of the figure and regional influence of Lamas, see the work by Sansón (2015).

17. The documentary transcriptions in Spanish keep the original spelling.

18.In Andrés Lamas' archive, preserved at the Archivo General de la Nación (agn) of Uruguay, there is no previous reference to this topic in his correspondence with Juan Manuel Blanes. It is possible that this exchange was oral or that it is based on previous correspondence that has not been kept, is lost, or in another document collection.

19. We have no knowledge of the existence or eventual location of this first draft. It could be the one mentioned by de Salterain y Herrera (1950).

20. Juan Ramón Gómez was Minister of Economy of Uruguay between 1865 and 1866, during the interim government of Venancio Flores.

21. In fact, it is possible that Blanes' narration to Lamas of this anecdote had this ulterior purpose.

> of sharing with my compatriots the wealth acquired through my studies. Be kind enough to forgive me if I make a nuisance of myself, but I want to believe that you understand me well. (Blanes, 1865a).

Beyond the genealogy in these accounts, the forms of creation that Blanes utilized for producing his historical paintings is what should be highlighted, along with the close relations he held with the political power and the intellectual circles that could offer the support required to carry out these enterprises and to define the pictorial themes he created, in reality, or potentially.

A year after this correspondence, at the beginning of 1866, Blanes wrote a letter addressed to the Economic-Administrative Council of Montevideo[22], in which he promoted, as a personal initiative, the painting of two historical canvases —one of them about the "thirty-three patriots"— for which he requested the economic support of said council (Blanes, 1866a).[23] As an argument to support this initiative, Blanes provided a detailed project for the creation of historical paintings in which he described his artistic concept and the conditions under which those enterprises could be carried out.

This is an important precedent in the conceptual preparation of the *Juramento*, written ten years before the definitive creation of the painting. It is of particular interest for this research that Blanes explained the need for financial and political support on the part of the government for the realization of the painting. Likewise, the examination of this document and its interpretation provide input to analyze the subsequent practices regarding the material creation of the artwork and the strategies developed so that the painting would become part of the State's cultural heritage.

With this initiative, Blanes wished to obtain a new official sponsorship following the scholarship granted in 1860 by the Uruguayan government[24] through which he studied painting under Master Antonio Ciseri. In this proposal of 1866 Blanes requested funds for carrying out two historical paintings in Florence: one about the Thirty-Three *Orientales* (which he had already conceived as the "*dawn of April 19 1825 in the Arenal Grande*")[25] and another one about a battle in Sarandí, Rincón or Ituzaingó. However, his request referred mainly to the painting about the Thirty-Three (Blanes, 1866a).

The first edition of the *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay* (Historical Outline of the Eastern Republic of Uruguay) by Francisco A. Berra[26] is dated in the same year. It built an unprecedented historiographical story about the episode of the landing of the Thirty-Three intended for primary schools (Ardao, 1975: 26). This book was based on chronicles and accounts about these events, in circulation at the beginning of the 1860s. On the other hand, the *Bosquejo histórico...* was widely used in Uruguayan educational institutions (Oddone, 1959: 17) between its first publication and, at least, its third edition in 1881.[27]

22. The Economic-Administrative Councils were the political organizations at departmental level, according to the Constitution of the Eastern State of Uruguay of 1830. Article 126 of Chapter II, section X of said constitutional charter established that: "Its main purpose will be the promotion of agriculture, prosperity and advantages of the Department in every aspect: to watch over primary education, as well as the conservation of individual rights; and to propose to the Legislative Body and the Government all the improvements that they deem necessary or useful". Recovered from: http://www.parlamento.gub.uy/constituciones/const830.htm. In his manuscripts, Blanes refers to this entity as the "Economic-Administrative Commission".

23. This document was mentioned by Gabriel Peluffo Linari in his text "Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes", and partially reproduced in Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor (2001). Peluffo's analysis of this document focuses on the museographic principles described in Blanes' project, but it does not provide a deeper analysis of this piece as a precedent of the Juramento.

24. Law Nº 615, passed on April 12 of 1860, granted Juan Manuel Blanes a study grant for the period of five years, "to study in Europe the art of painting". On June 15 of 1863, the amount of this stipend was increased through Law Nº 783 (Armand Ugon, Cerdeiras Alonso, Arcos Ferrand and Goldaracena: 6, 26-27).

25. According to testimonials of the protagonists, the disembarkation took place during the night.

26. The book called Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay by Berra had in subsequent years three editions with controversial reformulations because of his concept of History as a discipline and the anti-artiguista vision he promoted. The controversies were mainly about the fact that the text was an exception in the context of the efforts being made to shape a cohesive national imagery (Sansón, 2006).

27. The second edition of the Bosquejo Histórico... by Berra is dated 1874, a year before Blanes started his work on the definitive

It is possible to consider an incidence of Berra's historiographic discourse in Blanes' initial formulation, as in his final conceptualization of the work. Berra also published an extensive article about the *Juramento* in the *El Siglo* newspaper a few days after its public presentation on January 9 of 1878. Possibly both discourses, the iconographic one by Blanes and the textual one by Berra lent reciprocal support in the context of the presentation of the work (1878) and contributed to a more effective communication of the symbols implicit in both of them.[28]

If the proposal of 1866 is considered as an approach to the circumstances and context that surrounded Blanes, it is possible to interpret that the painter produced himself as an artist, in the sense that during this time he proposed aspects of cultural policy to government officials, from which he benefited directly, while he managed to personally develop as a national and American painter with visual contributions geared to the consolidation of South American nations.[29]

In this sense, it is possible to interpret Blanes as an active artist who grew professionally as he contributed elements, even in an initial phase, for later structuring on the artistic field.

For the conceptualization and formulation of his proposal to the Economic-Administrative Council in 1866, Blanes based it on the regional reference of the Peruvian painter Luis Montero, alluding to the painting *Los funerales de Atahualpa* (The Funerals of Atahualpa) and the creative career of this artist. In his letter, Blanes argued that should his request be heeded, "the Republic may proudly become the second country in America to house in its Museum some of its most notable pages" (Blanes, 1866a).

As a footnote to the abovementioned letter, he wrote:

> Upon returning to his country (Peru) after being pensioned for six years in Italy, Mr. D. Luis Montero has been commissioned by his government to create in Florence the painting of the tumultuous funerals of the Inca Atahualpa — A draft of this painting is held by Blanes (Blanes, 1866a).

To materialize his request, Blanes argued that working abroad would reduce the manufacturing costs and that he would be able to access technical supervision and specialized reviews, elements that were not available in Uruguay, as he pointed out in his substantiation. (Blanes, 1866a).

In his arguments, Blanes recognized the *civilizing* (in the sense of progress), economic modernization and social discipline endeavors of the Economic-Administrative Council. The painter thus associated himself with the mission he recognized in the departmental government, possibly as a means of persuasion but also in tune with his ideological context, because [his request] responded to "the improvements that should provide the people with comfort, recreation and education" by "fostering the means of education in general" (Blanes, 1866a).

He also identified in the Council a spirit of national construction, as it took care, in his opinion, "of providing the Department of the Capital with everything it lacks" (Blanes, 1866a). In this context, Blanes associated himself to these ideas by proposing:

> ... to represent the Republic with dignity, and to say to those abroad that, although in a small scale, the country bases its progress on the application of the elements that not only instruct

Juramento.

28. Additionally, a Fragment of Berra's article of 1878 was reproduced in 1941, among the texts included in volume 1 of the catalog for the Juan Manuel Blanes exhibition at the Teatro Solís, providing a different time frame for this close connection between text and image.

29. This strategy for production and management can also be appreciated in a previous request by Blanes to the Parliament that he be sent to Europe on a scholarship (Fernández Saldaña, 1931: 48-51).

> the people, but also stimulate and direct them towards the will to receive that precise instruction (Blanes, 1866a).

In his project, Blanes proposed to the departmental government to support the realization of his works, which would in turn become part of the collection of the Museo Nacional.[30] In his substantiation, he considered the deficiencies of the museum, in his view, in relation to its paintings, understanding that it was in the antipodes of the aspirations of what a museum worthy of "national pride" should hold. According to his ideas, providing the Museo Nacional with a historical painting of a large format would lend this institution a more "respectable character [...] and would turn it into a monument of recreation and popular instruction" (Blanes, 1866a).

Through this initiative, Blanes mentioned the bearing of his proposal, as what was at stake was the "moral importance" of a painting which he projected as "a serious, artistic, historical and true-to-life depiction of one of the most brilliant episodes of our clouded history, and of the history of America as well." (1866a).

To this end, Blanes justified his professional skill as a painter capable of undertaking this type of works based on his art studies in Europe. In his 1866 text, Blanes constructed an image of himself that would set him apart from other painters of his time, who devoted themselves to the "anti-liberal and obsequious art of the portraitist" (Blanes, 1866a).

In his 1866 proposal, in exchange for the financial compensation for the execution of the two aforementioned historical paintings, which he stipulated as a contract between both parties, Blanes undertook to artistically carry out both paintings (that of the Thirty-Three and the one of the Sarandí Battle), in the following manner:

> ... with figures two thirds of their natural size, conforming to the most vigorous European art practices and precepts, namely: -Truthfulness, unity and verisimilitude of representation - Truthful depiction of customs - Truthful coloring - Philosophy of composition - Grandiose chiaroscuro, that is to say, a fair distribution of the masses - Correct drawing- Fairness of perspective- Historical accessories - Characteristic movement- Identity of all those characters for whom it is possible to acquire portraits, (however bad) - Topographic truthfulness- Sentiment- Expression- Truthfulness of the action expressed- Special character in the figures - Unity and perspective in the common action, and duration of the work (Blanes, 1866a).

Likewise, the artist proposed travelling to the places where the scenes to be represented had occurred, and to procure a person who would relate the facts to the artist for their creation. In turn, he also planned a quota of personal creation for the composition, including a clause in which he set forth:

> ...allowing myself the licenses that art deems possible, as long as these licenses do not compromise the history and unity of the matter to be represented- In this regard, and among others, (relative to the painting of the Thirty-Three) the proponent artist suggests and favors altering the historical time; changing nighttime to dawn (Blanes, 1866a).

These aspects describe the project for iconographic creation that Blanes was imagining: a plausible representation that would make possible the conceptual and ideological elaboration of the artist's ideas. In other words, the historical paintings that Blanes planned, far from proposing a mere reproduction

30. The Museo Nacional was the first museum of Uruguay. It was created in 1873 and housed collections of natural history and later of fine arts and history. In 1911, by Law Nº 3,932 of December 1, the following units were created separately from that first institution: The Museo Nacional de Bellas Artes, the Archivo y Museo Histórico Nacional and the Museo Nacional de Historia Natural. The collections from the former Museo Nacional were distributed among the new units as appropriate (Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social and Museo Nacional de Bellas Artes, 1966: lxi).

of reality as close as possible to the historical fact or to a supposed "historical truth", proposed instead the artistic option of iconographic construction. This conceptual and creative element in Blanes' work distinguished him from other artists and from other paintings.

As mentioned before, Josefa Palacios had painted a picture about the *Desembarco de los Treinta y Tres* that, unlike Blanes' later rendering, depicts a generic image of the patriots without individuating or lending them heroic connotations. This composition locates the scene in the middle of a dark night, without engaging the artist's subjectivity. Palacios recreated this feat in a distant manner, as if she were looking at the Thirty-Three through a keyhole. On the contrary, Blanes composition strategy was to create a proximate image using an omniscient perspective. Both approaches have an impact on the viewers' experiences of the respective artworks.

Blanes' ideas on the subject, his particular conceptualization, methodology and the feasibility regarding the creation of historical pictures that he systematized in his document of 1866 were present in the final rendering of the work, which he finished in December of 1877.

The request made in 1866 was formally accepted by the Finance Commission of the Economic-Administrative Council with some objections. The artist was informed via a note that the support he was requesting had to be approved by the national government, an authority to which the Council was subjected. In addition, it was stated that as the project involved a large sum of money, it was suggested that only one of the works be realized (Administrative-Economic Council, March 18, 1866).

Blanes' proposal requested that these two historical paintings be created in Europe, but it would not be accepted in this instance. In a new letter addressed to the Economic-Administrative Council dated July 11 of 1866, Blanes made a counterproposal. He suggested the creation of a Drawing Academy in Montevideo under his direction with the aim of training professional artists.[31] (Blanes, 1866b).

What we wish to highlight with respect to the formulation of the initial project for the creation of the two historical paintings and its reception by the departmental administration in 1866, is that it set the feasibility guidelines of such an undertaking: only one of the two works proposed could be afforded, and the obtainment of the necessary financial support required the collaboration of the national government. The conditions for the development of this venture were met in the mid-1870s. Blanes then started to work on the painting he had conceptualized more than a decade prior. As we will see later, Blanes was at that time able to obtain the support for the realization of this work, which was included in the national collection immediately after its presentation.[32]

COMPOSITIONAL DESIGNS AND CREATIVE PROCESS

Blanes' involvement with historical painting can be traced throughout his career, from his early self-taught works, through his period of work for General Urquiza in the San José palace in Entre Ríos. However, it was during his time of academic training in Florence (1860-1864) that Blanes was able to

31. This drawing academy directed by Blanes was active between1866 and 1868 in Montevideo.

32. The other painting Blanes had planned to create in 1866, Batalla de Sarandí, was started after the creation of the Juramento, around 1880 in Florence, and continued until his last days (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 130). This painting and its draft became property of the State in1925, by Law No 7825, of April 22, when the National Parliament, gathered in the General Assembly, approved the purchase of works by Juan Manuel Blanes from his heirs (for the amount of 18,000 pesos) to be housed at the mhn and the Museo de Bellas Artes. Among the works acquired in this instance, considered "artistic- historical pieces of the said national painter" are: the chromatic draft of the Juramento de los Treinta y Tres Orientales, Artigas en la Ciudadela, La Jura de la Constitución, Batalla de las Piedras, two portraits of Artigas in charcoal on paper, Retrato de la familia Blanes, Retrato de la esposa del pintor, notes on historical documentation, about other academies, drafts and objects. This acquisition of artworks to be added to the National public collection was promoted by Pablo Blanco Acevedo during his tenure as Secretary of State at the Ministry of Public Instruction during the years before the acquisition of the works. See: Antecedentes del cuadro Artigas en la Ciudadela, s/d.

elaborate a clearer vision of his possible contribution to the nascent South American nations.

From this stage, Blanes elaborated a strategy that would allow him to identify socially fundamental themes that would appeal to government officials and intellectuals —people who could become patrons, promoters and buyers—, and in particular, to the urban gentry of high social sectors, on whom the power of painting could exert its symbolic and moralizing effects over the values of the new modern society being formed.

During the years between his initial idea and the final realization of the *Juramento*, Blanes devoted himself to developing other personal projects which were significant for the political circles he frequented, among which are the works *Muerte del general Venancio Flores* (The Death of General Venancio Flores) (1868), *Asesinato de Florencio Varela* (The Assassination of Florencio Varela) (1870), *Un episodio de Fiebre Amarilla en Buenos Aires* (An Episode of Yellow Fever in Buenos Aires) (1871), *Revista de Rancagua* (The Review in Rancagua) (1872), and *Últimos momentos de José Miguel Carrera* (Last moments of José Miguel Carrera) (1873).

These works depict Blanes' interest in history, thought in terms of regional interactions, and they provided posterity with snapshots of memories about events that were ichnographically constructed by the artist (as an *author*) based on previous studies, which included historiographic readings, testimonials and the review of oral traditions about the characters, places, weapons and clothing.[33]

The traditional story about the creative process of the *Juramento* states that exactly fifty years after the landing of the Thirty-Three on the Agraciada beach, Blanes visited at dawn the precise location of the landing, close to Ordoñana's ranch, together with his friends, naturalist José Arechavaleta, ranch-owner Domingo Ordoñana and his own son Juan Luis Blanes, to familiarize himself with the observable characteristics of the place, its light and climate.

The narration of this inspiring and patriotic visit has been reproduced in historiography by several authors, including Fenández Saldaña (1931), de Salterain y Herrera (1950) and Peluffo (1999). The story is based on a testimony of Ordoñana's published in the press in the context of the public presentation of the painting in 1878[34]. The narration has been quoted, for various reasons, as a fundamental element in explaining Blanes' creative methodology in the preparation of this artwork.

We consider that this narration, aside from considerations about its veracity, possibly contributes to legitimizing the artist and his work in the long term, through the different temporalities in which it has been quoted, as it discursively positions the painter as an almost material witness of the facts, in spite of the fifty years that mediate between the historical event and the painting.

This account about the presence of the painter and his friends at the site where the events took place contributes to the painting's truthfulness, granting the artwork an official status as the "true" representation of the Thirty-Three through his immersion in the physical space, as the surroundings have been painted from nature, in spite of the chronological gap.

During the creative process of the *Juramento*, Blanes produced several drafts on different supports, such as paper and canvas, with pencil and oil, including studies with partial figures, studies of the landscape, details pertaining to the composition or approximations to the whole picture. It is worth mentioning that this emblematic painting is related with other partial fragments that provide an account of the specific creative process of the artist.

33. Whenever possible, Blanes sought to visit the places (or scenarios) where the events to be depicted in his paintings had taken place, or at least procured documents such as photographs, historiographic texts or other representations or stories (Fernández Saldaña, 1931).

34. Originally published in La Tribuna on January 2, 1878 and reproduced in Salterain y Herrera (1950: 165).

The drafts designed in pencil on paper and painted with chromatic oils kept at the Museo Blanes[35] represent the first compositional attempts known. Like essays, they are partial approximations from which Blanes came closer to the definition of his final work rendered in the large format canvas. The artist used these studies to bring about this particular iconography, to define his peculiar composition while carrying out a meticulous study of the details to be represented. It is possible to observe in them details of the main and secondary figures; of the body poses of individuals and reduced groups; the definition of phenotypic traits of the faces and hands, their individual expressions and, on occasion, the static representation of movement, the imaginary gestures of some of the patriots during the oath, the discreet use of weapons, the design of the recreated clothes, the hats, the objects in the surroundings and the chromatic palette.[36] These studies would later on characterize the definition of the image, which, after long meditation, Blanes rendered in this painting.

It is important to note that there is a broad concordance in general lines between the designs of the drafts, at least those considered so far, and the finished work. Due to this iconographic correspondence, it is possible to think that these drafts were made in the years immediately prior to the final realization of the painting. This aspect reveals to us that, in his creative process, the artist was conceptually aware of the iconographic representation he sought. The image was approached from the drafts, but it is not possible to identify a change in its conceptualization. The representations in the drafts correspond largely with the image of the definitive painting.[37] However, it is possible to identify in the pencil sketches a greater expressive subtlety, due to the characteristics of the medium as, due to their being a study or approximation, a partial and exploratory approach to the final design of the work can be perceived.

Another work linked to the *Juramento*, which is kept in the national public collections is an oil[38] draft that belongs to the MHN collection, named after the picture it makes reference to, which is considered a "chromatic study, for the execution of the large picture *Juramento*" (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 133). This oil sketch of small dimensions was shown in the exhibition organized at the Teatro Solís in 1941. It became part of the collections of the MHN since the aforementioned purchase by the Uruguayan State of several works, from the painter's heirs in 1925[39]. This piece bears a formal correspondence with the images depicted in the definitive work, but it differentiates itself, as a draft, on its technical realization.

Another piece that may be considered a preparatory study for the *Juramento* is the oil on paper *Paisaje de la Agraciada* (Landscape of the Agraciada).[40] According to the catalog for the 1941 exhibition, this oil is a "natural sketch created by the artist at the Agraciada beach, by the mouth of the Guardizábal River, where the Thirty-Three Easterners disembarked. This [...] landscape serves as a background to the painting of the *Juramento*" (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 174). It is possible that this chromatic sketch was drafted during the inspiring visit to the Agraciada beach on the eve of the fiftieth anniversary of the disembarking. Another related work is the painting *El baqueano de los Treinta y Tres (Andrés Cheveste)* (The guide of the Thirty-Three).[41] It is an isolated figure of the main painting, a portrait of that patriot. This was possibly painted a few months after the conclusion and presentation of the *Juramento* in 1878. According to the testimony of

35. A selection of these drafts was exhibited at the Museo Blanes in 2015, at the presentation of the restoration of the Juramento.

36. In the drafts on paper, the predominant colors are red, blue and black against the white backdrop of the paper.

37. There are at least two works by Blanes, Muerte del general Venancio Flores (1868) and Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires (1871), in which there is a notable difference between the drafts and the finished work. Both are oil drafts. So much so, that the idea of two different paintings about the same topic may be entertained.

38. Dimensions: 31 × 56.5 cm.

39. See footnote N ° 32. This draft was utilized by artist Pablo Uribe in his work Alegorías of 2004.

40. Dimensions: 25 × 52 cm. Exhibited during Juan Manuel Blanes exhibition in 1941 at the Teatro Solís. The catalog states that it then belonged to Dr. Alfredo Navarro.

41. Oil on canvas, 100 × 71.5 cm, 1878. Belongs to the collection of the Museo Blanes. It was acquired by the Departmental Council of Montevideo from Mr. Octavio C. Assunção on April 27, 1961 and delivered to the museum by the Caja Nacional de Ahorros y Descuentos on May 25, 1964.

the collector Octavio C. Assunção[42] (1994) regarding its provenance, Blanes would have presented it to José María Montero.[43]

It is possible to establish some relations and differences between the *Juramento* and Blanes' last series about *gauchos*. There is, on one side, a coincidence in the time of creation of these images, which were all painted between 1865 and 1879 (Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 142). On the other, these iconographies refer to a similar spatial environment. Some figures of the *gauchos* were depicted by Blanes with an emphasis on corporeal weight, distributed between flexed legs. In these representations, the body postures require in many instances external supports, such as trees, tethering posts or horses.[44] These characteristics depict bodies that have not been used in a disciplined fashion[45], and which, if interpreted as a metaphor of the passage from a "barbaric" to a "civilized" society, needed an external device to stay within the limits of what was deemed socially desirable according to the ideas held by the dominant groups with which Blanes agreed.

On the other hand, the patriots depicted in the *Juramento* were represented for the most part in heroic and solemn body poses adopting academic conventionalities. Verticality predominates, indicating the presence of muscular tone through upright self-sustained poses, theatrically exhibited in an "outward" fashion, evident for the viewer. In this painting, there are several academic corporeal representations that can be traced either to pictorial tradition or to analogies of coded corporeal uses in military education, and even of academic dancing.[46]

The representation of the bodies of the Thirty-Three was mediated by a philosophical, moral and political conceptualization that contributed to their vindication as "civilized" heroes, linking them to ideas of progress and education for the new sensibilities which were being consolidated in that context. Through this iconography, the ideals of a Nation-State that Latorre's government strived to consolidate were embodied by the painter in his canvas.

Another fundamental relation within the immediate context in which this painting was created and presented lies at the heart of Latorre's policies: the reform proposed by Varela and consolidated through the Decree-Law of Common Education of 1877, which enshrined compulsory schooling following the concept of "the education of the people". On the other hand, Francisco Berra published in 1878 his work *Apuntes para un curso de pedagogía* (Notes for a course on pedagogy), in which he considered the incidence of the education of the body. (Rodríguez Giménez, 2010: 63)

A conceptual construct predominates both in the *Juramento* and gaucho paintings, which veers away from a mere representation of reality and towards a construction of verisimilitudes.

Approaching his work through drafts does not seem to have been in Blanes so much a matter of artistic experimentation, but rather a practice based on practical purposes. In his large pictures of historic events, the artist used sketches to establish dialogues, oral or epistolary, with intellectuals and politicians from the River Plate with whom he worked on several of his regional creations.[47] Based on his drafts, Blanes consulted their opinions on the matter, gathering ideas that weighed

42. The collector, in his own words, "recovered" this painting, which was in Brazil, by purchasing it to then sell it to the Municipality of Montevideo, with the final destination of the Museo Blanes.

43. In the event that it was a gift to José María Montero (Jr.), which would be very likely in that context, it would be a courtesy to the then Minister of Government of Latorre. In this case, it would be a further clue to consider when thinking about how the Juramento came to be in the hands of the Uruguayan State. Later we will go deeper into this issue.

44. This is the case, for example, of the following works by Blanes: Tomando mate, Descanso, Crepúsculo and Aurora, among others.

45. Although Blanes in some cases utilized academic resources for its representation

46. In this last case, we specifically refer to the position of the legs in the representation of the majority of the patriots, which brings to mind the fourth position of the feet in ballet. Also to the erected faces and the gaze held slightly above the horizon.

47. One of the intellectuals with whom Blanes held a profuse correspondence was Ángel J. Carranza, who was his friend and wrote the prologue of the Memoria sobre el cuadro Juramento de los 33.

in the evolution of the iconographic creations or the topics to be represented.

A hint regarding these creationist practices can be discovered in a letter sent by Blanes to Andrés Lamas in 1865, in which the painter stated:

> However, I would like to produce something new, and would appreciate it, should you have made up your mind about the episode to be represented, if you sent me a written text and the portraits that should help me dream up and, slowly execute a composition, of which I will send a draft for you to analyze. (Blanes, 1865b).

Beyond their intellectual exchanges and a friendly relationship, Blanes sporadically painted works for Lamas, particularly between 1864 and the early 1870s, in exchange for money that was deposited in a fixed term account in the then Banco Mauá. In addition to the early suggestion that Lamas would have made to Blanes about painting a picture of the Thirty-Three, another work carried out after Lamas' initiative was a copy of his work *La Rebeca* (or *La Samaritana,* The Samaritan). At the same time, among other works, Lamas suggested the motif of the painting *Asesinato de Florencio Varela*. He also requested "a Lavalle" and a portrait of Artigas, on which Blanes began to work in 1870[48] (Blanes, 1870).

Therefore, we have identified huge relevance of the relationship between Blanes and Lamas with respect to the production of two of the main national iconographies of Uruguay: the painting about the Thirty-Three and the portrait of Artigas, as both themes were suggested by Lamas and realized by Blanes sometime later.

KEY CONCEPTS OF THE JURAMENTO AND ITS DISSEMINATION IN MONTEVIDEO'S PUBLIC SPHERE IN EARLY 1878

A singular moment in this painting's history took place during the public presentation of the artwork concluded in January of 1878, as well as in the process of dissemination of the painting's proposed conceptualization.

At the end of December of 1877, Blanes finalized his work on the painting and sent out invitations for its inauguration to political officials[49]. In the first days of 1878, the painter opened his studio for a public exhibition of this painting (Fernández Saldaña, 1931: 146). At the same time, on January 5, members of the Society of Arts and Sciences[50] of Montevideo gathered for the presentation of the memorandum of the painting. At this gathering, the artist explained the fundamentals of his artwork and the substantiation for that particular representation[51] (Blanes, 1878).

In turn, the text of this memorandum was published in the *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes,*[52]

48. Blanes also painted a portrait of Lamas' wife, Telésfora Somellera. Oval shaped oil on canvas, kept at the mhn, donated by the Lamas family in1923. This portrait dates from around1870. See the catalog Miradas de la Banda Oriental (2011: 80).

49. See: Blanes, 1877.

50. An association of catholic and mason rationalist intellectuals, created for the dissemination and teaching of scientific knowledge (concentrated on mathematics and related subjects) with the purpose of contributing to "civilization" and "progress" (Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 102). In 1877, it started to publish a newsletter that continued until 1887, the year when the School of Mathematics and Related Subjects was created within the Universidad de la República. Some of the persons related to this society were Melitón González, Nicolás N. Piaggio, Jaime Roldós y Pons and Ramón Benzano.

51. The text was read by Ángel J. Carranza.

52. The text of the memorandum was published in parts, but it was completed in the following editions: Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria, year II, January 13, 1878, 2, 18-23, Montevideo; Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria, year II, January 20, 1878, 3, 28-33, Montevideo; Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria, year II, January 27, 1878, 4, 41-44, Montevideo; Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria, year II, February 3,1878, 5, 51-55, Montevideo; Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria, year II, February 10,1878, 6, 64-68, Montevideo; Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria, year II, 17 February 17, 1878, 7, 75-80, Montevideo.

and as an independent book by the same Society,[53] in an edition that included a lithography of the painting as well as the precise identification of the characters represented.

Blanes thus presented publicly for the first time this particular image of the Thirty-Three simultaneously with a lecture, the inclusion of the text in several issues of a scientific magazine and a separate publication of the memorandum of the painting.

Blanes' conceptual and iconographic proposition captured in this painting thus became a social event that, by being publicized through press releases and invitations, captured the interest of certain groups by adopting different dissemination forms in its thinking and visuality. The painting became a subject of consideration within public opinion in Montevideo due to the attention given by the press to the events of its presentation, in the form of commentary, analyses and reviews.

Since a wide array of strategies was deployed for the presentation of this artwork, it invites to ponder about the reason for the writing of the memorandum and the public presentation in a lecture, as well as for its editorial dissemination, as these were not too usual phenomena in regards to a painting.[54]

From the text of the memorandum itself, we know that Blanes presented this lecture as a retribution for having been accepted as a founding member of the Sociedad de Ciencias y Artes (Blanes, 1878), since, in fact, to be admitted as a founding member of the society and according to the organization's bylaws (article 8, numeral 2), the applicant had to be endorsed by three founding members, and was required to present a "thesis on issues that refer to the object of the Society" which in turn had to be approved by a majority vote (*Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria*, 1878: 151).

However, the strong presence of the painting in that context and of the ideas it represented in the public domain of the time lead us to conclude that it might have been a strategy for the diffusion and primary legitimation of the image so as to set the initial bases for a favorable reception. In fact, a great part of the promotion of the picture, its public presentation and its dissemination was sponsored by the Sociedad de Ciencias y Artes, due to the ideals of progress, civilization and nation that its iconography represented.

It should be noted that Juan Manuel Blanes himself took part in the publication of the society's bulletin as editor-in-chief between January 13 and May 5 of 1878, that is to say, from the first issue in which the memorandum of the painting started to be published to a week after the public presentation of the text before that society.[55]

Blanes' painting emerged after prolonged study and meditation during many years; it was a forceful, uplifting, moralizing painting. His aim was, in his own words "to bring to the surface the historical truths that dwell confused amidst the noise of political and social unrest, to make with them this art that not only attests to the history of nations, but must also support their principles" (Blanes, 1878a: 8).
With these words, Blanes visually and discursively built an emblematic icon that from its first public presentation arranged and gave sense to certain imagery of national history, performing a profound iconographic operation, in the sense that it gave direction to the visual characterization of the Uruguayan nationality that it propounded.

53. To know more about the relationship between Juan Manuel Blanes and the Sociedad Ciencias y Artes, see the text by Isabel Wschebor "Fe y razón en la pintura patriótica. Blanes y la Sociedad de Ciencias y Artes", in Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, (2001). For a study of Blanes' works and his ties to Masonry, see the book by Álvaro Laborde (2015).

54. Upon painting his famous work about the independence of Brazil, Independencia o Muerte! (1888), Brazilian artist Pedro Américo publicized his work together with a text that explained his conceptual and aesthetic decisions. For a study of the relationship between images and words in this work, see: Valladão de Mattos y Salles de Oliveira, C. H. (1999). For a study about historical painting in Brazil, see: de Castro Vieira Christo (2010).

55. Other editors-in-chief for said bulletin who shared that activity with Blanes were Jaime Roldós y Pons, C. Olascoaga, Ramón Benzano, R. Camargo, and Nicolás N. Piaggio.

A large part of the initial success of this painting relies, possibly, not just on its formal values (the technical dexterity, the composition, the uses of color and chiaroscuro), but also on the conceptual elements that the painting posits, which were socially disseminated through multiple channels from its context of enunciation.

As indicated in the memorandum of the painting, a large part of the deliberations in tension since the stages of its preliminary project were related to decisions about the subject of the representation, as well as its characterization and pictorial staging. The power of this painting in its context of presentation possibly lies in the selection, conceptualization and symbolic creation that Blanes elaborated regarding the theme and in its diachronic perspective, in the uses and readings that this painting has elicited during historical moments of national construction. In Blanes' own words:

> The history of Uruguay, albeit brief, does not lack interesting edges; but having vacillated in the selection of one over others as primary starting points, due to their colonial, provincial, confusing and insufficiently affirmed characteristics, they could not be rendered in painting before history, after being written in its definitive form, had consecrated them in such a way that they would not be contested by any person.
>
> Renewed efforts of a patriotic nature that sparked in the first years of this century tempted me with their genius, but I doubted I could obtain support for an artwork that would be based solely on narrations still being contested. On the other hand, the Independence of Uruguay, a cause of my predilection, was only incipient, and its developments were nothing but preliminary steps, which, although preparatory, did not achieve a status that would have the majesty that art seeks when contemplating a great image.
>
> Only April 19 of 1825 had this meaning for me, as on that day, national independence had found a firm foothold in this land.
>
> I then had to search for that first and memorable footprint, and I found it, sirs, in the sandy beaches of the Agraciada... (Blanes, 1878a: 9).

The Thirty-Three were the main icon of the fight for independence before the re-appreciation of Artigas as a national hero. The painting remained, until the early part of the 20th century, the main visual "patriotic" motif capable of having an impact on the national imagery[56] (Irigoyen, 2000). A heroic painting of Artigas with an idealized construction of his figure was only realized later, and it became gradually consolidated in the collective imagery.[57]

The painting *Artigas en la Ciudadela* started by Blanes in 1884 on a commission from the Senate (Fernández Saldaña, 1931: 178-179) was brought to Montevideo from Florence and presented in public

56. When considered from our present in the 21st century, a painting depicting the Uruguayan independence could be associated to a relevant moment of Artigas' revolution, such as the events celebrated during the last years to commemorate the oriental revolution that started in 1811. See, for example: http://www.bicentenario.gub.uy/bicentenario-uruguay/que-se-conmemora/. Law N° 18,677 dated August 13 of 2010, declared "2011 as the year of the 'Celebración del Bicentenario del Proceso de Emancipación Oriental', in the frame of the struggle of the American peoples for their self-determination and independence, acknowledging the central participation of the figure of José Artigas in it."

57. The first known iconographies of Artigas are dated from the 1860s, like that of Alfred Demersay, a portrait from life made in direct contact with Artigas before his death, and published between 1860 and 1864; that of Pedro Valenzani (Artigas in Purificación), or that of Eduardo Carbajal (Artigas in Paraguay), completed in 1873. These do not represent the character as a hero of the history of Uruguay. An image of Artigas as a national hero was progressively made viable after the construction of his image in a patriotic sense and the new meanings lent by national historiography. This was gradually made possible, among other elements, based on the allegation presented by Carlos María Ramírez in 1881 against the anti-Artigas stance that Berra had been progressively radicalizing in the successive editions of the Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay. In fact, it was in this context, under the presidency of General Máximo Santos, that the circulation and use of Berra´s manuals —who had to go into exile in Buenos Aires— was banned, and the portrait of Artigas was then supported. Blanes was commissioned for this emblematic new creation, which resulted in the painting Artigas en la Ciudadela.

in 1908. In his study about the life and work of Blanes, Fernández Saldaña (1931: 179) wrote about this painting: "Had he been able to finish it, the *Artigas en la Ciudadela* would have contributed to Blanes' credit as a painter of history". It is possible to think that the visual recognition and construction of this portrait as *the* image of Artigas, which has an almost photographic status analogous to the one of the painting of the Thirty-Three, coincided with a new instance of revaluation of the image and history of Artigas around the centenary of his death in 1950 (Malosetti Costa, 2013).

With respect to the construction of the *Juramento* chosen by Blanes, it is inescapable to relate its visuality with the works of the neoclassicist French painter Jacques-Louis David, particularly in connection with his works *Oath of the Horatii*[58] (1784) and *The Tennis Court Oath* (1791).[59]

It has been surmised that Blanes may have seen David's picture of the Horatii in his visit to the Louvre (Sullivan, 1994: 145). Other authors emphasize the relationship of the image of Blanes with the composition of *The Tennis Court Oath*, suggesting that Blanes knew this painting, if not directly, at least in an indirect way (Irigoyen, 2000: 127). On the other hand, Sullivan (1994: 126) emphasizes that Blanes' training in Europe was mainly under Italian neoclassicists inspired by David, a reason why relations between both iconographic references can be established.

We agree that the painting *The Tennis Court Oath* bears some coincidences with Blanes' image of the Thirty-Three, for example, in the fact that both iconographies depict a foundational patriotic act[60] based on a collective oath. Both paintings represent patriotic actions in semicircular-shaped compositions, with an analogous treatment of certain corporeal positions during the oath: a central figure is represented facing the viewer (in the case of David's painting, it is located in the middle of the image, while in Blanes' work Lavalleja is positioned off-center to the right of the viewer); the presence of some hats held high in both oaths, and the possibility of subdividing both paintings in three horizontal bands —in the top one a roof or the sky (respectively), in the middle, the men, and in the lower one the ground, feet and shadows—.

In the case of the painting by Merson (1883), who worked directly on the image by David that we have been analyzing, there is a similar use to that of Blanes of the direction and delimitation of lights and shadows. This coincidence may be attributed to a common use of light within neoclassicism, as well as to the effects of the distribution and circulation of the images.

MATERIAL ITINERARY OF THE JURAMENTO DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES AND INCLUSION IN THE NATIONAL COLLECTION

Several authors agree on the fact that immediately after the public presentation of the *Juramento* in early 1878, Blanes donated the painting to the Uruguayan State. This has been interpreted as a patriotic action and has been subsequently reported in books, biographies and articles about the painter and about this painting in particular.[61]

The donation of this picture to the State was a widespread notion, particularly in the context of the *Juan Manuel Blanes Exhibition* held at the Teatro Solís in 1941, under the government of Alfredo Baldomir, forty years after the artist's death[62]. It was a relevant moment in the recognition of Blanes by national

58. Le Serment des Horaces, oil on canvas, 330 x 425 cm, part of the collection of the Louvre Museum in Paris. See: http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-serment-des-horaces.

59. Le Serment du Jeu de Paume, drawing of David, is kept at present at the Palace of Versailles, where a canvas by Luc-Olivier Merson (1883) that resumes this iconography is on exhibition. See: http://es.chateauversailles.fr/es/history-/the-significant-dates/chronologie/1789--serment-du-jeu-de-paume-en-en-en

60. French democracy and the fights for national independence, respectively.

61. See, for example: Fernández Saldaña (1931: 152) and de Salterain y Herrera (1950: 165), among others.

62. Fernández Saldaña had previously mentioned this donation, although without citing the source for such a claim, in the following manner: "Blanes [...] presented his painting to the Country, putting it in the hands of the Governor of the Republic, so that he would give it a suitable destination" (1931: 152).

public authorities, and although a large part of the artist's work was displayed, the picture of the Thirty-Three had a central place in the staging of that exhibition.[63]

Some documents about the issue of the donation of the *Juramento* were published in the catalog for this exhibition, although no reference was made to the origin of the sources that reported the donation of the painting to the national collection (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 93-94).

Under the title *La ofrenda a la patria* (The Offering to the Nation), this catalog reproduced a note from Blanes dated January 28, 1878, addressed to the Minister of Government, José María Montero (Jr.), which stated as follows: "... I must also fulfill the object that motivated [the painting], putting that canvas at the disposal of the Government of my country, so that it can be given the destination deemed appropriate..." (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 93-94). This initiative was accepted by the minister, according to a letter published in the same catalog, where he stated: "... you can surmise how the undersigned will value your generous donation..." (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 94).

In another publication linked to the same exhibition of 1941, published as an appendix to this catalog, Agustín Benzano wrote in a laudatory tone about the figure of the painter, stating his "generosity" and "solid patriotism". Emphasizing the moral qualities of the artist, he affirmed that Blanes "in a magnificent gesture of detachment, giving a beautiful lesson of selfless life, donated to the State his famous painting *El Juramento de los 33* after the resounding success of its exhibition to the public..." (1942: 16).

From our point of view, the "disinterested" donation on the part of Blanes, and its subsequent promotion, including its mention by Fernández Saldaña in 1931, after the 1941 exhibition, became a discourse that sought legitimization and consolidation. While studying about Blanes and his work and learning through his personal manuscripts about the painter's recognition of the value of intellectual and artistic property, we felt the need to rethink the status of this donation as a possible acquisition by the Uruguayan State.

After the first public exhibition of the painting in 1878, the first journalistic commentary regarding the acquisition of the painting on the part of the State focused on the remuneration that the government could offer the artist for his work on a national historical topic. According to the journalist:

> Previous governments encouraged the artist in his production of *La fiebre amarilla*, and fortunately the present government, in its enthusiasm for the development of the industry, the arts and commerce, recognizes with appreciation that beautiful, artistic and philosophical production, both patriotic and edifying. We do not doubt for a second that the remuneration to be granted by this government in the name of the nation shall be a fair reward for the artist; but we think that something else should be done in honor of the *oriental* painter ... (Bellas Artes. Influencia de los Gobiernos sobre la pintura, in *La Nación*, February 5, 1878, 1).

Another journalist was of the opinion that the painting should be "acquired by the State" due to the effect that it had caused in the public of the time (*El cuadro de los Treinta y Tres*, in La Nación, January 15, 1878, 1).

The chronicle mentioned Blanes' intention of taking the *Juramento* to the International Exhibition in Paris, to which the press stated:

63. As stated by Broquetas y Cuadro (Amigo, Broquetas, Cuadro, Kalenberg, Peluffo y Wschebor, 2001: 95), that same year the historiographic work Historia de los partidos políticos en el Uruguay by Juan E. Pivel Devoto was honored with the Pablo Blanco Acevedo award. This text became one of the most influential historiographic references in the 20th century about the construction of the nation.

> We believe that [the painting of the Thirty-Three] should be acquired by the government, helped by the patriotism of every oriental. A national subscription must be initiated for the acquisition of such a jewel, which we are sure, will be enthusiastically seconded by the citizens of the republic, each one contributing with the amount allowed by their position. Let's do it! (El cuadro de los Treinta y Tres, in *La Nación*, January15, 1878, 1).

Let us remember that after his training in Florence, Blanes became a producer as well as an artist. He promoted his own artistic works in accordance with other agents of the intellectual and political fields through the realization of large paintings that sought to cause an impact in the countries of the region.

As it was previously mentioned, within the project involving the creation of two historical paintings that Blanes presented in 1866 before the Economic-Administrative Council, the painter established a work contract for the realization of those paintings that befitted a professional artist:

> The Commission [it refers to the Economic-Administrative Council] shall commit with the undersigned to pay, on a monthly basis, and for the space of five years, the amount of two hundred pesos national currency; reaching by this means to pay the total sum, equal to the value of the works, in the years mentioned (Blanes, 1866a)

The compensation proposal of the artist, expressed in several clauses, reveals his ideas about the value of his works of art and his praxis, at that particular stage of his professional development. The recognition of the value of the works implied that Blanes hierarchized the value of intellectual and artistic property.

The painter was able to calculate the price for his works, in relation to their characteristics, the work they demanded and the material costs implied, and in consequence, claim an economic compensation for his works. In the 1866 project, Blanes expressly left to the consideration of the Council the possibility of opting for:

> ...paintings of a higher category (life-size figures) providing that it is understood that the value would not be the same given to those established before. In the case of pictures with life-size figures, the number of years devoted to the work should be modified together with the monthly payments, which would increase by a 40% over the proposed value (Blanes, 1866a).

To which the artist added, in ending the letter: "The paintings mentioned in the present proposal could legitimately be worth twice the price stated here" (Blanes, 1866a).

The act of reproducing the discourse of the disinterested donation of the *Juramento* to the State, publicized from the 1930s and 1940s, loses sight of the dimension of the remuneration of the work in Blanes' practices, within a society that was beginning to adapt to the capitalist world. At the same time, highlighting the donation was, in practice, another element that elevated the painting as a national emblem, as well as helping to promote the image of Blanes himself as a patriot.

It is indispensable to contextualize the moment of the delivery of the *Juramento* to the State, comparing it, for example, with the purchase by the Uruguayan State of the painting *La Revista de Rancagua* (painted by Blanes in 1872), to be presented to the Argentinean Nation on the centenary of the birth of General San Martín, in February of 1878, a few weeks after the public presentation of the painting of the Thirty-Three (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: I, 95).

Beyond the disinterested actions surrounding Blanes' paintings, and considering the background to the creation of the *Juramento* and other indications in its path, we are inclined to interpret the assignment of the *Juramento* as property of the Uruguayan State as part of a plan of diverse compensations.

Shortly after having finalized the *Juramento* and after the delivery of the painting to the government, Blanes authorized the photographic reproduction of this work and of the painting *La Revista de Rancagua*. This venture involved a form of social dissemination of its iconography as well as a business. For this reason, Blanes signed a contract authorizing the reproduction and sale of photographs of these paintings —in Montevideo and Buenos Aires— with the photographer Manuel Serón. This contract accorded the painter a percentage of the profits (*Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón*, 1878).

In this contract, dated March 2, 1878, authorized by the notary José Cabral, Blanes stated that:

> ...by decrees issued by the Superior Government of the Republic, dated November 2, 1876, and two of the current month and year, [the undersigned] has obtained the artistic property of the paintings called *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* and of *La Revista de Rancagua* [...] as the author of both of them (*Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón*, 1878).

After the closing of the agreement regarding the photographic reproductions, Blanes issued an announcement in the press in April of 1878 in which he announced to the public his authorization for the reproductions to be made by this photographer:

> As a consequence of having been recognized by the Government of the Republic my artistic property of the *Juramento de los Treinta y Tres* painting though the Superior Resolution of November 14, 1876, as well as that relating to the painting *San Martín en Rancagua,* by Resolution dated March 2, 1878, I have granted to Mr. Manuel Serón the right to reproduce said pictures by the monochrome photographic medium only, and for this to be advised to the public, I declare so by means of this notice.- Montevideo, April 9, 1878.- Juan Manuel Blanes (Blanes, 1878b).

In the contract with Serón, and in the above press clipping, Blanes declared the existence of a recognition on the part of the government of the artistic property of the *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* painting dating from November of 1876[64], that is, one year before the completion and public presentation of the work, when he was in the middle of the creative process of the painting. These documents offer important indications of a prior agreement between Latorre's government and the artist about the creation of this painting, which is significant for the purposes of our research and calls into question the donation.

The way in which the work became part of the national collection is worth highlighting, as well as the mechanisms of creation and legitimation of this painting, which, as we have mentioned, went beyond the original and singular idea of the artist and the visual composition of the work, particularly in the case of a painting that became a national iconographic emblem since its first public exhibition and has remained so for over a century.

As a builder of visual images, Blanes contributed to political, social and cultural definitions and images that, with different meanings, would in turn be available in the long term. In the case of the *Juramento,* we can appreciate the appeal of a disciplined, masculine, clean and radiant national construction; illuminated by the rising sun, within the national borders and with the river as a boundary, in clothes with the colors of Artigas' flags (this is the chromatic palette that prevails in the painting, which was also used by the Thirty-Three), adopting heroic and disciplined poses, discreetly carrying weapons and raising hats as if raising thoughts to heaven —unfailingly celestial and white in correspondence with the colors of the national pavilion—. In this heroic representation, there are no signs of violence, which

64. At that time, Lorenzo Latorre's interim government had started, and he continued in office at the time of the public presentation of the painting in 1878.

are deliberately excluded as well as rendered invisible in the struggles for liberation. These symbols have served as vectors for the representation of the Uruguayan State since the first presentation of the painting in the late 19th century, throughout the 20th century and remain as such until the present.

The immediate events after the initial presentation in society of the *Juramento* were varied and reveal the attributions of socially constructed meaning around this image. In July of 1878, the painting was sent to Buenos Aires together with *La Revista de Rancagua* to participate in an exhibition. In this particular context, the photographic reproductions of both works made by Manuel Serón were sold to people who could consume these patriotic images, as well as exhibit and preserve among their personal objects these reproductions authorized by the artist. (*Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón*, 1878).

In 1880, the Ministry of Government announced to the Economic-Administrative Council —where the painting was then housed—, through a note dated April 6, that the government had decided to transfer the *Juramento* to "decorate" the reception of the new Government House[65] (*Nota del Ministerio de Gobierno a la Junta Económico Administrativa*, April 6, 1880).

In 1890, Juan Mesa, Deputy Director of the Fine Arts Section of the Museo Nacional, requested from the Minister of Public Instruction, Dr. Carlos A. Berro, authorization to transfer the *Juramento* from the Secretariat of the Presidency, where it was located, to said museum with the aim of "giving prominence to the Fine Arts and History section" (Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y Museo Nacional de Bellas Artes, 1966: XXXVII). By that time, the different sections of the Museo Nacional were located in the left wing of the Teatro Solís.

On September 26, 1890, the *Juramento* was inventoried in the Fine Arts section of the Museo Nacional under number 86 (*Libro inventario del Museo Nacional de Artes Visuales*). In 1902, a year after Blanes' death, the fine arts section was refurbished, and the "Sala Blanes" (Blanes Hall), was set up to exhibit the painting.[66]

In 1914, the Museo Nacional de Bellas Artes changed its venue and was moved to the Pabellón de Higiene located in the Parque Urbano (the present Parque Rodó). This pavilion had been built for the *Exposición de Higiene del Congreso Médico Internacional*. To house the museum, the building was remodeled by architect Alfredo Campos and two lateral rooms were added.[67] (Ministry of Education and Culture and Museo Nacional de Artes Visuales, 2011: 195). The *Juramento* was moved together with the entire collection of the Museo de Bellas Artes.

In 1941, the Commission of Fine Arts of the Ministry of Public Instruction wished to showcase the works of Blanes in their entirety, and therefore exhibited them at the Teatro Solís.[68] . A great part of the painter's work kept in public and private collections of the region was reunited in this theater space, shaping a true retrospective of his work. It was a great official event in which national and Argentinean authorities participated, offering a particular interpretation of Blanes' work[69]. In this event, the main

65. Inauguration of the Palacio Estévez.

66. About the creation of the Museo Nacional de Bellas Artes after the reorganization of sections of the former Museo Nacional, see footnote Nº 30.

67. The present building of the MNAV, remodeled in the early 1970s, is a work of the Italian-Argentinean architect and plastic artist Clorindo Testa.

68. This exhibition was organized by the President of the commission, Raúl Montero Bustamante, and sponsored by the President of the Republic, Alfredo Baldomir, the Minister of Public Instruction, Cyro Giambruno and the Mayor of Montevideo, Horacio Acosta y Lara.

69. It should be noted that, although in the itinerary of the Juramento that we are presenting the receptions of Blanes' work have been mostly accolades, public opinion on the work of Blanes was not always laudatory. Although the moments mentioned and others have contributed to the construction of Blanes as "the painter of the homeland" in the first years of the 20th century, a few years after his death, journalism was critical and contemptuous in its appreciations of the work and the relevance of the painter. The consolidation of the imagery of Blanes as the main national iconographic creator began to take hold around the Centenary of the Swearing of the Constitution and the birth of the painter (Peluffo, 1995: 10), a period in which the museum that bears his name was created, and has continued until the present.

theater of Montevideo was filled with Blanes' paintings. The exhibition involved the transformation of this public facility, as the exhibition occupied all the theatre, including the main hall and the foyer. The orchestra seats were removed, as was the stage, to adapt the theatre for the exhibition. In this context, the scenic and exhibition space was organized according to galleries divided by collections or themes.

The *Juramento* occupied a great space at the back of the history gallery, where the stage usually was, alongside *Artigas en la Ciudadela* and *El altar de la Patria* (Altar of the Nation) and other smaller paintings. In this commemorative exhibition of the works of Blanes, the *Juramento* was used as an iconic image and, as such, was located in a prominent, central and spectacular location within the exhibition space.[70]

During this event, a grand official tribute to Blanes was held, forty years after his death. It enshrined his figure as a major painter, as it officially legitimized him as a patriotic artist. Montero Bustamante solemnly expressed at the opening conference of the event:

> ... All those of us present here, who can rightly invoke the representation of the country´s culture and sociability, hereby enshrine in a definitive way the name and artwork of Juan Manuel Blanes, whose everlasting oeuvre shall not be tarnished neither by the disputes of men nor by the passionate judgement of his contemporaries. Blanes is immortal, and his spirit, purified by the lustral waters of history, glides over this room, descends upon these sacred canvases and infuses them with the mysterious power that shall render them impervious to time and oblivion. (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís, 1941: II, XIV).

At the end of the same year, another large exhibition of Blanes' work was held by the Instituto Cultural Argentino-Uruguayo in Buenos Aires. The *Juramento* traveled to Buenos Aires along with other paintings by the artist for this exhibition, which took place in the halls of the Museo Nacional de Bellas Artes between October 25 and December 4, 1941 (Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, 1942).

Another official recognition occurred in 1947 at the inauguration of the statue honoring Juan Manuel Blanes. The statue, cast in bronze and pink granite by José Belloni, is located in Montevideo, on the corner of Juncal and Buenos Aires streets, next to the Teatro Solís. On the sides of the monument, the inscriptions read: "He was the painter of the heroes and the glories of his homeland" and "In his work the national tradition endures" (Intendencia Municipal de Montevideo, 1986: 31).

In 1951, Law Nº 11,659, passed on May 14, established the transfer of Juan Manuel Blanes' remains to the National Pantheon with the highest honors.

By initiative of the National Commission of Fine Arts of the Ministry of Public Instruction, the exhibition *De Blanes a nuestros días* (From Blanes to our Time) was held in Punta del Este under the curatorship of Fernando García Esteban. This exhibition comprised a historical retrospective of national visual arts.

While a print of the *Juramento* is reproduced in the catalog of that exhibition, it is not recorded in it that this work was moved and exhibited in this context, given that it is not mentioned in the correlative list of works in the catalog. In any case, the name of the event itself gave great relevance to Blanes, setting him as the "origin" of the artistic history of Uruguay. In the words of Fernando García Esteban: "if we take the work of Juan Manuel Blanes as a starting point for our painting's

70. In this way, the Teatro Solís housed once again, albeit in a transient way, fine arts collections, as it had done around 1890, and the painting *Juramento* occupied this theatrical space once again, although not in a lateral sector, but as the main backdrop of this spectacular space.

history [...] we set, at the same time, the foundations of that phenomenon" (Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1961).

In 1969, a project for the restoration of the *Juramento* was approved by then Director of the Museo Nacional de Bellas Artes, architect Alberto Muñoz del Campo, during the last year of his tenure. The restoration process was started around 1971. It consisted of a lining or "re-lining" of the canvas, under the direction of Carlos Giaudrone, right after the appointment of Ángel Kalenberg as the new director of the institution. This restoration process was carried out in several moments throughout the 1970s (*Antecedentes del cuadro* Juramento de los Treinta y Tres, s/d).

On August 8, 1973, a few weeks after the coup d'état that started the dictatorship, the Presidency of the Republic requested the *Juramento* on loan to be displayed in the Government House. This is the first time that this painting was requested by the dictatorial government for its exhibition as an iconography of its incipient project. However, it was around 1975 when the agents of the dictatorship were able to organize some elements of their cultural policy. In this authoritarian cultural project, the *Juramento* became an image of great relevance, and it was used for different purposes during the de facto government.

During 1975, the *Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825* (Sesquicentennial of the Historical Events of 1825) was commemorated and the *Año de la Orientalidad* (Year of Uruguayanhood) was officially proclaimed. This commemoration was organized by the *Comisión Nacional de Homenaje de los Hechos Históricos de 1825* (National Commission for the Commemoration of the Historical Events of 1825), formed by General Esteban Cristi (President) and Professors Fernando O. Assunção and Alfonso Llambías de Acevedo, as Deputy President and Secretary respectively.

As Isabella Cosse and Vania Markarian (1996) have pointed out, during the *Año de la Orientalidad*, a promotional use was made of the iconography of the *Juramento*, as it became the most significant element in the visual proposition of the commemorations promoted by the organizing committee. Through this process of transformation of the publicity of the image, "its previous symbolic baggage was reconverted [...] because the ideological contents of the dictatorship were associated with an image that had always represented the 'national essence'" (Cosse y Markarian, 1996: 29).

One of the commemorative actions of the *Comisión Nacional de Homenaje*, was the production of the exhibition *El nacimiento de nuestra nación,* inaugurated on July 18, 1975 at the Palacio Legislativo (Parliament building) —a monumental material and symbolic space of democracy, by then overthrown—, which was in turn commemorating the fiftieth anniversary of its inauguration.

This exhibition was presented as "historical-didactic" and sought to materialize the tributes and memories related to the period stretching from 1811 to 1830, when "the nation was born." It included what was considered "the set of facts of courage and sacrifice, of pain and glory." In this manner, it intended to promote a "cult of nationality, its values and traditions" (Presidencia de la República Oriental del Uruguay, Consejo de Estado, Ministerio de Defensa Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Ejército Nacional, Armada Nacional, Fuerza Aérea Nacional e Intendencia Municipal de Montevideo, 1975).

The solemn and authoritarian message of the exhibition stated*:*

> Through this exhibition, we aspire to establish one more landmark so that all *Orientals* can gather once again to forge the new Uruguay. Let the example of sacrifice, courage, disinterest and pure patriotism of those heroes serve to galvanize the spirit of those who, being the heirs of those legendary *Orientals* that were part of the epic, must feel every day the responsibility of a higher duty: to be worthy of them and, ultimately, able to deliver to our children and grandchildren, unharmed and "up-to-date" the wonderful Homeland that they bequeathed us. This is the vow that our soul pronounces in the *Año de la Orientalidad* (Presidencia de la República Oriental del Uruguay et al., 1975).

This exhibition appealed to a sense of nationality of an emotional rather than a critical or rational nature by uniting past and present in a timeless conception of history and national identity. (Cosse y Markarian, 1996: 61). At the same time, the *Año de la Orientalidad*, which governed that dictatorial time, was presented as an inheritance and a direct derivation of the facts and meanings of the events of national history, which had built "the Homeland" through "sacrifices" and "patriotism". In this way, the dictatorship appealed to a "we" collective that sought to legitimize itself based on a common national past, to project and consolidate itself in the present-future (Presidencia de la República Oriental del Uruguay et al., 1975).

The main visual cue for this exhibition turned to the iconography of the *Juramento*, identifying it as a visual "proof" of the events around which the commemoration was organized. However, just a fragment of the total composition of the painting was used, what was deemed the most important: the face of Lavalleja and his hand holding the flag of the Thirty-Three. The *Juramento* was moved from the Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales to the Palacio Legislativo for the event. (*Antecedentes del cuadro* Juramento de los Treinta y Tres Orientales, s/d).

In November of 1976, under the program for the commemorative events of the 250th anniversary of the foundational process of Montevideo, the *Exposición Blanes* was inaugurated at the Museo Juan Manuel Blanes. This event gathered once again an important number of works by the artist, although in a smaller scale than in 1941. This exhibition was based on the collection of the museum, with the addition of works on loan from other public, foreign and private collections. (Intendencia Municipal de Montevideo y Comisión de Actos Conmemorativos por el 250º Aniversario del Proceso Fundacional de Montevideo, 1976).

In this way, the *Juramento* entered the Museo Blanes temporarily, along with other works by the painter. A notarized loan for use contract (commodatum) for ninety days was executed for the painting, as from November 1, 1976, prior to its transfer from the Palacio Legislativo, where it was then housed. (*Antecedentes del cuadro* Juramento de los Treinta y Tres Orientales, s/d). From this date to the present, the work has remained in the custody of this institution, where it is permanently exhibited in the Blanes Room. The same did not happen with the other works temporarily loaned out, as they were returned to their original institutions. Since then, the *Juramento* became one of the most representative of Blanes paintings in the museum that bears his name.

Throughout its material and symbolic path, the *Juramento* has held a significant meaning in the construction of the national history of Uruguay, as it establishes correlations between events, political actors and historiographic productions of great influence. Beyond the image, the *Juramento* continues to awaken new meanings and interpretations with the passing of time.

REFERENCES

Sources

Antecedentes del cuadro Juramento de los Treinta y Tres Orientales, Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, s/d.

Antecedentes del cuadro Artigas en la Ciudadela, Montevideo: Museo Histórico Nacional, s/d.

Antúnez de Olivera, O. (1975). *Lista Oficial de los Treinta y Tres patriotas*. Montevideo: Estado Mayor del Ejército, Department for History Studies.

Armand Ugon, E., Cerdeiras Alonso, J. C., Arcos Ferrand, L., y Goldaracena, C. (1930). *Compilación de leyes y decretos 1825-1930*. Montevideo: vols. 6 al 11.

Bellas Artes. Influencia de los Gobiernos sobre la pintura, in *La Nación*, Montevideo, February 5,1878, year II, 81, 1.

Berra, Francisco A. (1895). *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay*. S/c: Francisco Ybarra Editor, 4th edition

Blanes, J. M. (1865a). *Carta a Andrés Lamas*. Montevideo, September 29, 1865. Andrés Lamas Archive, Box 91, Letter B, Folder 14, Archivo General de la Nación.

- (1865b). *Carta a Andrés Lamas*. Montevideo, April 3, 1865. Andrés Lamas Archive, Box 91, Letter B, Folder 14, Archivo General de la Nación.

- (1866a). *Carta a los Señores de la Comisión Económico administrativa del Departamento de la Capital*. Montevideo, February 28, 1866. Archive of the Museo Juan Manuel Blanes.

- (1866b). *Carta a los Señores de la Comisión Económico administrativa*. Montevideo, July 11, 1866. Archive of the Museo Juan Manuel Blanes.

- (1870). *Carta a Andrés Lamas*. Montevideo, December 20, 1870. Andrés Lamas Archive, Box 91, Letter B, Folder 14, Archivo General de la Nación.

- (1877). *Invitación al Presidente de la Junta Económico-Administrativa*, Montevideo, December 31, 1877. Archive of the Museo Juan Manuel Blanes.

- 1878a). *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33 por Juan M. Blanes*, with an introduction by Doctor D. Angel Carranza and a print. Montevideo: s.d.

- (1878b). Press clipping, s/d, Archive of the Museo Juan Manuel Blanes.

Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Publicación Hebdomadaria. Montevideo, year II, January 13, 1878, 2.

- Montevideo, year II, January 20, 1878, 3.

- Montevideo, year II, January 2, 1878, 4.

- Montevideo, year II, February 3, 1878, 5.

- Montevideo, year II, February 10, 1878, 6.

- Montevideo, year II, February17, 1878, 7.

Contrato entre Juan Manuel Blanes y Manuel Serón, Montevideo, March 2, 1878. Archivo Blanes, inventory N°: 1925, Archive of Museo Juan Manuel Blanes. El cuadro de Blanes, in *El Siglo. Diario de la mañana*, Montevideo, year XV, January 4, 1878, p. 1.

El cuadro de Blanes, in *La Nación*, Montevideo, year II, 53, January1, 1878.

El cuadro de los Treinta y Tres, in *La Nación*, Montevideo, year II, January 15, 1878, 64, p. 1.

F. A. B. [Francisco A. Berra] (1878). Bellas Artes. El juramento de los Treinta y Tres. Cuadro de D. Juan M. Blanes, in *El Siglo. Diario de la mañana*, Montevideo, year XV, January 9, 1878, pp. 1 and 2.

Instituto Cultural Argentino-Uruguayo (1942). *Homenaje a Juan Manuel Blanes. Discursos y conferencias*. Buenos Aires: Instituto Cultural Argentino-Uruguayo.

Intendencia Municipal de Montevideo y Comisión de Actos Conmemorativos por el 250º Aniversario del Proceso Fundacional de Montevideo (1976). (1976). *Exposición Blanes*. Montevideo: Print Shop of the Intendencia Municipal de Montevideo.

Jaume y Bosch, M. (1878). Bellas Artes. El cuadro de los Treinta y Tres Orientales, in *El Siglo. Diario de la mañana*, Montevideo, year XV, January 6, 1878.

Junta Económico Administrativa (1866). *Informe de la Comisión de Hacienda. Montevideo: March 18, 1866*. Blanes Archive, s/i, Museo Juan Manuel Blanes Archive.

La página más escogida de la historia uruguaya. Escrita por Blanes, sobre un lienzo, in *La Nación*. Montevideo, year II, January 3, 1878, 54.

Libro inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, s/d.

Ministerio de Educación y Cultura y MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (2011). *Centenario del MNAV*. Montevideo: s/e.

Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (1966). *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Montevideo: Monteverde.

Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes y Teatro Solís (1941). *Exposición Juan Manuel Blanes,* 2 vols. Montevideo: Impresora Uruguaya.

- (1961). *De Blanes a nuestros días*. Punta del Este: Impresora Uruguaya.

Nota del Ministerio de Gobierno a la Junta Económico Administrativa, Montevideo: April 6, 1880, s/i, Archive of the Museo Juan Manuel Blanes.

Presidencia de la República Oriental del Uruguay, Consejo de Estado, Ministerio de Defensa Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Ejército Nacional, Armada Nacional, Fuerza Aérea Nacional e Intendencia Municipal de Montevideo (1975). *El nacimiento de nuestra nación, 1811-1830, exposición histórico-didáctica*. Montevideo: Palacio Legislativo, Impresora Uruguaya Colombino.

Registro Nacional de Leyes y Decretos, Decreto N. º 109/975, Conmemoración del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825. Homenajes. Declaración de la nómina oficial de los Treinta y Tres Orientales.

BIBLIOGRAPHY

amigo, R., Broquetas, M., Cuadro, I., Kalenberg, A., Peluffo, G., y Wschebor, I. (2001). *Juan Manuel Blanes: La nación naciente (1830-1901)*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Ardao, M. J. (1975). El Juramento de los Treinta y Tres por Juan Manuel Blanes. In J. E. Pivel Devoto y A. Ranieri de Pivel Devoto, *La epopeya nacional de 1825: La Cruzada de los Treinta y Tres Orientales* (13-26). Montevideo: Barreiro y Ramos.

Assunção, O. C. (1994). Mi amigo Blanes. In O. C. Assunção, A. Haber, K. Manthorne y E. Sullivan, *El Arte de Juan Manuel Blanes* (17-18). Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.

Benzano, A. N. (1942). *La obra pictórica de Juan Manuel Blanes. Reseña bibliográfica, Exposiciones, Conferencias, Homenajes*. Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes.

Blanco Acevedo, P. (1940). *Informe sobre la fecha de celebración del centenario de la independencia*. Montevideo: Impresora Uruguaya.

Bourdieu, P. (2003). *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Akal.

Burucúa, J. E. y Campagne, F. A. (2003). Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur. In A. Annino y F. X. Guerra (Coord.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX* (433-474). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cosse, I. y Markarian, V. (1996). *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Ediciones Trilce.

De Castro Vieira Christo, M. (2010). Pintura e historia en el Brasil del siglo xix. En M. E. Linhares Borges y V. Mínguez (Eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico, 1808-1940* (135-154). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

De Salterain y Herrera, E. (1950). *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya.

Fernández Saldaña, J. M. (1931). *Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya.

- (1932). Antecedentes de un cuadro famoso. *La Mañana*, Montevideo, Saturday, January 9, 1932, year xv, N.º 5176, p. 1.

- (1939). Algunos comentarios sobre "El Juramento de los Treinta y Tres" pintado por Blanes. *El Día*, Montevideo, Thursday, April 20 of 1939, 1.ª época, año liil, 2.ª época, año L, N.º 20.320, p. 17.

Intendencia Municipal de Montevideo (1986). *Estatuas y Monumentos de Montevideo*. Montevideo: Servicio de Publicaciones y Prensa.

Irigoyen, E. (2000). *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay: textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Laborde, Á. (2015). *Los dioses de los pies de barro. Juan Manuel Blanes: El Pintor de la Patria y su obra*. Montevideo: Ediciones B.

Malosetti Costa, L. (2006). Poderes de la pintura en Latinoamérica, *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, year 2, 3, 61-98. Buenos Aires: unsam.

- (2013). El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* del Centro Argentino de Investigadores de Arte (caia), Recovered from: http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/Malosetti%20Costa,%20Laura.pdf

Miradas de la Banda Oriental. 200 años desde esta Banda. Entre un rincón de los reinos de España y la formación de la República Oriental (2011). Montevideo: Centro Cultural de España y Museo Histórico Nacional.

Oddone, J. A. (1959) La historiografía uruguaya en el siglo xix. Apuntes para su estudio. *Revista histórica de la Universidad. Segunda Época*, 1, 3-37, Montevideo: Impresora Cordón.

Peluffo, G. (1995). Pintura y política en la significación nacional de Juan Manuel Blanes. En R. Amigo, N. Di Maggio, A. Haber, L. Malosetti Costa y G. Peluffo, *Blanes dibujos y bocetos* (10-15). Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

- (1999). *Historia de la pintura uruguaya. El imaginario nacional-regional (1830-1930)*, volume 1. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Real de Azúa, C. (1991). *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Arca.

Rocca, P. (2000). Los destinos de la nación. El imaginario nacionalista en la escritura de Juan Zorrilla de San Martín, Eduardo Acevedo Díaz y su época. In H. Achugar y M. Moraña (Eds.), *Uruguay: imaginarios culturales, desde las huellas indígenas a la modernidad* (241-258) Montevideo: Ediciones Trilce.

Rodríguez Giménez, R. (2012). *Saber del cuerpo: una exploración entre normalismo y universidad en ocasión de la educación física (Uruguay, 1876-1939).* Montevideo: Tesis de Maestría en Enseñanza Universitaria, Universidad de la República. Recovered from: http://posgrados.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_raumar_rodriguez.pdf

Sansón, T. (2006). Historiografía y nación: una polémica entre Francisco Berra y Carlos María Ramírez. *Anuario del Instituto de Historia Argentina,* 6. Recovered from: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.62/pr.62.pdf

- (2015). Despertar en Petrópolis. Andrés Lamas y la influencia de Brasil en la Historia de los Estados de la Cuenca del Plata en el siglo xix. Montevideo: Sicut Serpentes.

Sullivan, E. J. (1994). Juan Manuel Blanes en Europa. En O. C. Assunção, A. Haber, K. Manthorne y E. Sullivan, *El Arte de Juan Manuel Blanes* (121-148). Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.

Tavella, S., Taquini, G., y Bouret, D. (2004). *Marcas oficiales por artistas contemporáneos rioplatenses: iconografías y símbolos nacionales revisados en obras recientes de creadores argentinos y uruguayos.* Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Centro Municipal de Exposiciones Subte.

Valladão de Mattos, C. y Salles de Oliveira, C. H. (1999). *O Brado do Ipiranga.* San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

FILMS AND DOCUMENTARIES

Melino, M. A. (1952) *El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales.* 80 min. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BBp6UwhVbds [Access: 15-06-2015]

Ponce de León, F. (2015) *El origen: Independencia.* [Trailer] URL: http://www.teledoce.com/programas/el-origen/como-nacio-el-uruguay-independiente/ [Access: 20-08-2015]

ARCHIVES AND DOCUMENTARY ARCHIVES CONSULTED

Archivo General de la Nación, Ministry of Education and Culture, Uruguay.

Biblioteca Nacional, Ministry of Education and Culture, Uruguay.

Museo Juan Manuel Blanes, Municipality of Montevideo, Uruguay.

Museo Histórico Nacional, Ministry of Education and Culture, Uruguay.

Museo Nacional de Artes Visuales, Ministry of Education and Culture, Uruguay.

Scope of the Conservation

By Claudia Barra, Fernando Marte

Human actions to preserve objects of cultural interest have taken place since ancient times. Until the 18th century, those actions were handcrafted and there were few theoretical or ethical guidelines to support them. By the end of that century, the social and political context started to democratize cultural activities and big national museums were established in Europe. Large art collections were assembled and exhibited to massive numbers of visitors. That is when the first conservation challenges started to be perceived from an institutional perspective. The damages produced by environmental pollution brought upon by industrialization and urban development started to show, leading to an awareness of the need to take actions to ensure the preservation of the artworks.

Restoration became the main solution to solve deterioration-related problems. Restoration treatments were too frequent and invasive; the lack of suitable places to exhibit or store the artworks led to increasingly shorter periods between successive interventions.

The *Athens Charter* of 1931, together with subsequent international agreements regarding conservation of cultural heritage property, established the theoretical basis and main guidelines for conservation interventions. More recently, there have been significant transformations in the way conservation/restoration is carried out due to political, religious and philosophical influences as well as to the incorporation of new materials and techniques for diagnosis and intervention. The situation was a major concern until the beginning of the 19th century, when natural scientists discovered solutions that marked the beginning of a scientific approach to conservation. The scenario becomes increasingly complex due to the growing number and diversity of cultural heritage objects and to the trend to facilitate access to and public use of art collections. Consequently, there has been an exponential expansion in scientific research on the factors that cause deterioration and in the search for new preventive strategies that respond to the current needs (Clavir, 1998; Coulombié and Ladrón de Guevara, 2009).

CONSERVATION AREAS

Conservation, preventive conservation and restoration/conservation

Conservation is divided into two major areas: *preventive conservation* and *direct intervention*, which in turn comprises *curative conservation* and *restoration*.

For decades, there had been different definitions regarding conservation and its areas of activity until international consensus was reached by the Conservation Committee of the 15th Conference of the International Council of Museums (ICOM/CC, 2008).

Preventive conservation was thus defined as the set of actions and strategic measures applied to cultural assets with the purpose of preventing or minimizing deterioration. Preventive conservation is involved with and affects the methods for documenting and registering cultural property, its storage, exhibition, manipulation, packaging and transportation, control of environmental conditions, emergency planning, staff training and public outreach. It comprises all the areas of the museum and it would be fitting to say that it is integrated in the museum's mission, its policy and its management.

On the other hand, *conservation/restoration* actions are performed directly on the object. Conservation/restoration is involved with the diagnosis and the intervention treatments carried out on a cultural asset. This disciplinary area comprises several treatments of *curative conservation* and *restoration*. The

differences between these direct actions lie on the type of procedure and on the intention of the conservation expert. *Curative conservation* is intended to stabilize the structure of the object by means of procedures such as fixing, consolidation and others applied on an object that is stable, but in which the image is distorted by some kind of deterioration. In some instances, *restoration* is required in order to recover the perception of the image. Restoration involves procedures such as reconstruction of the surface or absent parts. The scope of restoration is based on a theory of restoration together with the sensitivity of the conservator-restorer and the knowledge of areas such as history and natural sciences

PREVENTIVE CONSERVATION

What justifies preventive conservation?

Institutional lack of awareness about preventive conservation has potential consequences on the conservation of cultural property. Some damages, such as discoloration of pigments due to excessive radiation, detachment of polychromies due to inadequate humidity, destruction caused by insects and many others are unrecoverable; in a best-case scenario they can be restituted, which inevitably entails some loss of the object's original character. If the degree of deterioration demands a direct intervention, the task will imply treatments of *curative conservation* or *restoration.* However, the scope of direct conservation is quantitatively inefficient when compared to preventive conservation that applies simultaneously to all the objects in a room or even a complete collection; *curative conservation* and most particularly *restoration* interventions are limited to only one or a few specific objects. Another aspect worth considering is the effectiveness of direct interventions. Every object undergoes a natural deterioration process and it is very likely to require more than one direct intervention instance throughout its lifetime. These *intervention cycles*[1] will be shortened if the objects are placed after treatment in an environment that lacks adequate conditions for their preservation. No matter how high were the standards applied to the restoration treatment, the artwork will still need to be placed in a specific environment for its proper care.

Every action that implies a direct intervention on the object requires the participation of a conservator-restorer, who will very probably need to perform a scientific assessment of the object's materials in order to reach a diagnosis and an intervention proposal. During the past decades, technicians have been required to have an increasing level of expertise and to combine their knowledge of conservation/restoration with natural sciences, history and the inevitable practical experience acquired during their work under expert supervision. Thus, the deterioration of a cultural asset has multiple implications. Even if the object can be restored, the information it contains may be compromised, particularly if we are dealing with archeological and natural sciences study collections. If we also consider losses in terms of the object's values, the need for specialized staff and economic resources, which are always scarce, and the ethical motivation for preservation, there are more than enough reasons to choose the path of deterioration prevention (European Preventive Conservation Strategy European Commission, 2000).

Different strategies have been proposed to study and approach the problem of deterioration. A deterioration-risk management system widely accepted by the conservation community was first proposed by Robert Waller (1995) and was later expanded by researcher Stefan Michalski. In an ideal situation, preventive conservation professionals should be able to quantify the risks to which a collection is exposed in order to determine the most economical way to reduce them. In order to evaluate the risks of deterioration it is necessary to have a very precise estimation of the magnitude of the risks to which the collections are exposed. Thus, Michalski selected a set of deterioration agents and a method to estimate the probability of deterioration due to the action of one of those agents or a combination thereof. Such agents are fire, water, inadequate relative humidity, inade-

1. *Intervention cycle* is the period elapsed between two interventions of curative conservation and/or restoration.

quate temperature, pests, radiations, physical forces, contaminant agents, together with the risk of theft, vandalism and finally, an agent that is usually overlooked: dissociation. *Dissociation,* which is usually underestimated, involves the loss of objects from a collection, or parts of the objects, as well as the loss of information related to the objects or the loss of the capacity to recover or associate the objects with their context. The absence of policies and procedures to document and control the acquisition and transportation of objects or neglectfulness during these activities is one of the major risks to which collections are exposed. *Dissociation* is, for example, the loss of an identification tag, the lack of proper recording of the information regarding an object, or the loss of context information regarding archaeological objects (Waller and Cato, 2009; CCI, 1994).

In most cases, the object affected by one or several deterioration agents suffers a transformation process of a physical, chemical or biological nature or a combination of those processes. In most cases, the deterioration agents are detected by the museum's staff after a training process, by which they may determine a set of parameters, procedures or circumstances external to the object that can be controlled or mitigated.

Additionally, there can be intrinsic processes that are related to the materials and the techniques employed in the execution of the artwork. These processes start at the time of the creation of the object and they are inevitable. In the case of paintings, if the artist uses unstable pigments in the search for some visual effect or in an attempt to reduce costs, there will be an irreversible transformation of these pigments with time. Although we cannot prevent deterioration, we can prevent the action of radiation and contaminant agents that would enhance it. The artworks of Vincent Van Gogh are a case study to understand these processes of transformation of pigments (Van Bommel, Gedolf and Hendriks, 2005).

The study of the deterioration agents and the way to approach them is the central theme of *preventive conservation*. It is necessary to learn to identify them in their early stages, to determine their causes, quantify them and propose strategies to prevent or mitigate them. Interdisciplinary assessment of the data obtained is indispensable for decision-making regarding preventive conservation (Thomson, 1986).

Inadequate relative humidity is most probably the deterioration agent that is responsible for the most part of the damages to cultural property in Uruguay. This is because most of the collections have organic materials that are highly hygroscopic.[2] Hygroscopic materials absorb humidity, leading to certain physical changes, such as the deformation by swelling that occurs in wood, paper, leather, textiles and others. Inadequate humidity also favors chemical processes such as oxidation of metals, efflorescence and deliquescence of salts. Another very relevant aspect is that hygroscopic materials present a high risk associated to biodeterioration,[3] and this risk increases when relative humidity is above 65%. However, unlike other deterioration agents, humidity cannot be eliminated completely. Organic materials require certain level of humidity in order to maintain their structure. Lack of humidity leads to drying, cracking, deformation and loss of flexibility, and objects become brittle and therefore, fragile. On the other hand, objects of different natures may have incompatible requirements making the issue even more complex.

In order to determine which are the best conditions of *relative humidity*[4] and *temperature*, there must be a measurement program in different areas of the institution: exhibition rooms, storage areas, and also outside the building; the conditions inside cabinets and showcases must also be assessed (Michalski, 2000).

In ideal conditions, the data should be collected during a year in order to identify real risks, daily fluctuations, seasonal variations and the response of the rooms to external weather conditions. Once this

2. Hygroscopicity is the characteristic of some substances of absorbing and exhaling humidity according to the environment.

3. *Biodeterioration* is deterioration due to biologic activity.

4. Relative humidity is the ratio expressed in percentage between partial pressure of water vapor and saturation pressure of water vapor at that same temperature.

information is available, we can start evaluating the deterioration risks and take the control measures that will work best considering the resources available. Based on this reasoning, it is obviously not convenient to use dehumidifiers without a previous study and a plan for a gradual process of adaptation of the collections to eventual changes in the parameters of relative humidity and temperature.

Collections must be illuminated in order to be visualized, but lighting irreversibly deteriorates a large part of the objects' materials. Even minimum exposure to visible, infrared or ultraviolet radiations leads to deterioration with an irreversible and cumulative effect on the object's lifetime. It is worth noting that the visualization of an object only requires visible light. Infrared light does not enhance visibility and ultraviolet radiation is only useful for fluorescent materials. Thus, infrared and ultraviolet radiations are unnecessary and should be avoided. The traditional strategy has been to modify the intensity of light sources according to recommendations based on the minimum visible light required to view objects. Other approaches have focused on blocking or filtering ultraviolet radiations originated from the outside and from artificial sources and avoiding intense light sources directed on sensitive objects at close distance. All of these are excellent approaches to which new strategies are being added, such as selecting the location of the objects to avoid exposure to excessive radiations, selective variation of light level in different spaces, transition lighting of exhibition spaces for gradual adaptation of vision to rooms with less intense lighting, and many others. The illumination issue is solved in the interrelation between light, object and observer in such a way that the visual process takes place correctly while keeping radiation levels within ranges that are less damaging to the artifacts (Michalski, 2009).

Biodeterioration can occur due to the action of microorganisms, insects, rodents, birds and other small animals, which we refer to as *pests*.[5] The probability of deterioration by *pests* is related to the nature of the constitutive materials, the type of pest and environmental conditions. Traditionally, the control of microorganisms and insects has implied massive and indiscriminate use of biocides.[6] These products have caused serious toxicity issues in the exposed staff and they can alter the physical and/or chemical properties of the objects under treatment. Consequently, new strategies have been developed focused on limiting the possibilities of pest proliferation. Such new strategies involve building remodeling and improvement of environmental conditions and cleanliness of the museum spaces. Some simple measures are very effective for pest control in the short term, such as mesh protections in windows and air ducts, systematization of cleaning routines, improving location and frequency of litter removal, use of mousetraps and others. These measures are intended to prevent the entry of pests and the formation of microclimates that favor biological contamination, thus minimizing or eliminating the need for biocides (Strang and Kigawa, 2009).

Vandalism, including theft, is directly related to security conditions, including security policies and systems. It is a major aspect of preventive conservation that requires training and commitment of all the members of the staff.

Fire, water and *major physical forces* caused by natural catastrophes, terrorism and wars configure another group of damaging agents. *Physical forces* also include other processes with less impact, such as banging, pressure exerted over objects, or some gradual impacts such as vibrations and abrasions. These forces are related to procedures for exhibition, storage, manipulation and transportation (Van Bommel, Gedolf and Hendriks, 2005; Thomson, 1986).

For catastrophic factors, prevention is focused on building characteristics and prevention systems, as well as emergency plans that enable a quick and organized response in case of a disaster. Priorities and action procedures must be established in order to act with effectiveness and efficiency. Every emergency plan must have the preservation of human life as its first priority, followed by the preservation of records

5. Pests are living organisms that produce biological deterioration of cultural property.
6. Biocides are chemical agents that have broad-spectrum microbicide and insecticide action.

and vital equipment for the operation of the institution and its cultural property. It is important to identify beforehand which are the most important objects of the institution in order to ensure the protection of its heritage. It is recommended to establish priorities in terms of vulnerability, values and different types of significance that the object may have for the institution and the community. We must also mention the utmost importance of performing evacuation drills. The abilities developed during the practice of such drills will undoubtedly make a difference in the case of a disaster (Ilwaine and Varlamoff, M. 2006).

ARE INTERNATIONAL STANDARDS APPLICABLE TO OUR MUSEUMS?

International standards for collections are the values for parameters of environmental conditions such as relative humidity, temperature and exposure to certain radiations that are acceptable for preserving a specific type of material that is part of a collection of cultural artifacts. Until a few years ago, ideal values were standard for any collection. The recommended value for relative humidity was 50 with a range of ±5% and for temperature, it was 20 °C (±2 °C). These values are very difficult to implement in most museums, because the variation ranges were very narrow, among other reasons. In the past few decades, several authors have studied thoroughly the factors for environmental deterioration and they have established that aspects such as the type of object, its current state and conservation conditions are determinant to select the optimum ranges that should be adopted in each situation. Thus, the concept of a unique value has been dismissed. Consequently, the conditions for proper conservation must be determined by research and assessment that includes the artifacts, the surroundings and the management of collections in a holistic manner. In the absence of specific studies, international standards may serve as a guideline that must be adapted to the specific conditions of each institution (Erhardt and Mecklenburg, 1994; Padfield 2009).

PLANNING FOR PREVENTIVE CONSERVATION

We have mentioned the need of considering the environment around the objects in order to plan for their proper conservation. The building that contains the collections has its own structural characteristics that may create microclimates in the exhibition rooms and in the storage areas. The geographic location will determine climate conditions; urbanization and level of industrialization of the surroundings will generate the environmental pollution to which the objects are exposed. The number of visitors, the access to and use of the collections and other factors of the surroundings determine the risk of damage. Deterioration factors do not work independently from each other, but rather relate in a complex reality. Thus, the diagnosis of the situation requires a prior process of assessment of the general conditions of conservation and characteristics of the cultural objects. There are tools currently available to evaluate and manage deterioration risks that can be very helpful in order to establish priorities in a plan of preventive actions.

Once awareness has been raised of the importance of evaluating the institution's conditions, small feasible actions may be developed in order to avoid incurring in major economic investments and efforts that fail to fulfill their goals. There is a tendency to try to solve environmental conditioning by means of technological equipment when the problem may be permanently solved by modifications of the infrastructure; the decision must be made by comparing the investments and the real capacity of maintaining sophisticated systems. Ultimately, we must aim at the best results without underestimating small achievements. Preventive conservation is built upon the awareness of every person who works in the museum and they in turn should transmit it to the visitors. The great challenge of the preventive conservation plan is to foster teamwork, through the integration of different disciplines and the involvement of the staff, all focused on the goal of preventing the deterioration of the museum's cultural property (ICCROM, 2009; Cassar, 1995; GCI-NIC, 1999; Toby, 2009).

Restoring in sight of the public

In the awareness that the Museo Blanes has the mission of preserving its heritage for the enjoyment of present and future generations, we approach conservation in its broadest scope. Our intention is to preserve both the material and the non-material heritage, expressed in the multiple meanings held and acquired by artworks with time. In practice, this entails the management of a conservation plan focused on prevention, without forgetting the need for conservation-restoration, which involves the prioritization of multiple actions. When exploring and assessing the different factors involved in the conservation of our cultural heritage, we concluded that the restoration of the painting *Juramento de los Treinta y Tres Orientales (Oath of the Thirty-Three Patriots of the Eastern Province)* by Juan Manuel Blanes was a national priority.

A laboratory designed to conserve-restore [1] an artwork of this size was beyond our institutional possibilities. This difficulty led to the idea of performing the conservation and restoration works in the exhibition hall, in sight of the public. We had seen this kind of actions abroad, but it had never been attempted in paintings in our country.

The possibility of showing the process of intervention suits our mission of communicating the conservation needs and builds awareness in the audience of the enormous investment in terms of economic and human resources that is demanded by the direct intervention on our heritage. This instance highlights the importance of acting in preventive conservation, not only as a way of optimizing resources, but also satisfying an ethical commitment to minimizing or avoiding damages whenever possible. We conceived this task as an opportunity to share this dream with our visitors, particularly with the children who have been enriched and stimulated by participating in this project.

This was the beginning of a project to devote an open space for the conservation and restoration of the painting *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. It consisted in bringing down the painting from the wall, removing its frame and relocating it to a place where it could be conserved-restored in sight of the public.

A transient dismountable structure was designed to place the painting in its new position. The floor was covered in the area of the room where the laboratory elements were to be placed, in order to prevent damages by these materials. The laboratory was separated from the public by a free-standing glass that allowed the restoring experts 6 meters of working space behind the glass across the entire width of the room.

Moving the artwork

The type of intervention required by the artwork allowed placing the painting horizontally or vertically in the selected space. However, when the painting was positioned horizontally, it was difficult to access the central sector and the reverse of the piece. Thus, it was decided that the restoration would be done with the paining in a vertical position, with the front side facing the public.

A system for dismounting the painting was designed in order to take it to the working space for its conservation-restoration.

1. Conservation-restoration refers to the set of direct actions for Remedial Conservation and Restoration in accordance with the terminology adopted in the 15th ICOM Conference held in 2008.

This change of location required preventive measures to control the risks involved in moving such a large painting, so a work plan was devised for this task.

The conservation-restoration space was organized before moving the painting to ensure that it would be placed in its work position immediately upon arrival, avoiding the risk of further movements. The process of taking down the painting from the wall and removing it from its frame required the development of a system. A scaffold on wheels was designed in order to bring down the painting from the wall. This movement had to be kept to a minimum in order to reduce vibration risks. This mobile structure pinned the artwork in three points, granting a stable movement. Once the painting was separated from the wall, it remained suspended in this mobile scaffold enabling the removal of the frame. The artwork had to be taken outside the "conservation-restoration laboratory" space in order to rotate it before transporting and placing it at the center of the room in a perpendicular position. First, the artwork was moved manually a few meters to the side, while parallel to the wall, and it was then laid on a flexible material to prevent impacts while the frame was placed back on its original location. Finally, several workers moved it carefully to the location designed for its intervention.

These movements were coordinated jointly by the company that supported the movement of the painting (Villa Fortín) and the employees of the museum, under the supervision of the restoring team that controlled the manipulation of the artwork.

Finally, the working area was ready. The conservation-restoration laboratory had been created allowing public access, with a freestanding transparent glass window separating it physically from the visitors.

Two mobile scaffolds enabled the restoring experts to access all the surface of the painting, moving both horizontally and vertically by elevating the supporting platforms. These scaffolds were painted in a neutral color in order to prevent the public's perception to be affected by their original color.

The working space was thus ready for performing the conservation-restoration of this important artwork in sight of the public.

Transformation of the Blanes Room

This process gave rise to a thorough consideration of the physical space where the artwork will remain for many years. The room where the artworks of Juan Manuel Blanes were exhibited did not have the required environmental conditions for their preservation. Thus, the project also included the general improvement of the room's characteristics.

It was determined that it is important to control relative humidity daily to keep it around 55% with a variation range that does not exceed 3%. Thus, the room now has dehumidifiers and the air conditioner was repaired to keep the temperature between 19ºC and 21ºC. Thermo hygrometers were set up to measure relative humidity and temperature to maintain the required conditions for preventive conservation.

The reconditioning of the room also included a new lighting strategy to improve the appreciation of the paintings' qualities. Since the artworks are exhibited on a permanent basis, the illumination parameters were selected within the range of minimum exposure to radiations. Two aspects were considered: blocking solar radiation and regulating artificial lighting.

The first preventive actions were taken while the final project of the room's ceiling was being implemented. These actions involved the complete insulation from solar radiation and the modification of the type of lighting, changing incandescent light bulbs for LED technology to prevent ultraviolet radiation and reduce infrared radiation.

The roof of the two main rooms of the Museum was severely damaged. A project was designed to restore the roofs in a manner that would suit the lighting needs. These interventions are carried out in contemporary museums through different actions, ranging from high technology solutions for skylights to simpler solutions such as setting up filters on the windowpanes; the latter solution was adopted in our museum. The original skylights were recovered, a film was applied on them to filter undesired ultraviolet and infrared radiations and a second film was applied to reduce the visible light on the drop ceiling, which has a heritage value. This film was selected according to real luminance[2] measurements on the artworks during the summer and during the hours of maximum solar incidence.

Natural lighting was thus recovered and artificial lighting was designed as a complement to be added when necessary. There is an illumination control procedure for the room, which combines natural and artificial lighting. The museum's staff was trained to perform the controls required and to take actions according to the illuminance received by the artworks.

Nowadays, two years after the restoration of the painting *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* and the execution of these improvements, the Blanes room offers acceptable conditions to conserve the exhibited artworks.

2 This is the superficial density of the luminous intensity in a given direction that can be measured in luxes with a luxometer.

Painting Intervention

by Claudia Barra and Mechtild Endhardt

FACT SHEET
Artist: Juan Manuel Blanes
Title: El Juramento de los Treinta y Tres Orientales (Oath of the Thirty-three Patriots of the Eastern Province)
Date: 1877
Technique: oil on canvas
Size: 305 × 560 cm (dimensions recorded in 2015)
Location: Blanes Room / Museo Juan Manuel Blanes / Montevideo Municipal Government

Figure 1.
Painting state before intervention. Photo: Carlos Contrera (CDF, Centro de Fotografía de Montevideo).

Technical specifications[1]

The technical specifications of the painting's material components were first assessed through visual examination enhanced by the use of magnifying lenses and ultraviolet radiation. This assessment led to the drafting of an initial diagnosis and the presentation of an intervention proposal. At a later stage, a series of scientific-analytical studies was performed in order to determine the painting technique applied by Blanes on this particular artwork and be able to contrast results drawn from initial examination. The proposed analyses provided us with information regarding the supports' textile fibers, pigment composition, paint-layer and ground-layer weight, and thickness and superposition of paint-layer films. Project results are discussed in the following chapter.

Structural and pictorial elements of this artwork:

SUPPORTS

The primary support[1] is made of natural-fiber cloth. This is evident on the edges and in spots where paint-layer loss has caused cloth exposure.
Given the painting's size, chances are that this support is made up of cloth patches put together. However, this assumption cannot be confirmed because a secondary support[2] covers the reverse side of the artwork, and from the front side there are no visible signs of patch joining.

A note written by Prof. Angel Kalenberg, director of the Museo Nacional de Artes Visuales (National Museum of Visual Arts), confirms that the secondary support is made of Belgian linen (see Annex I).

STRETCHER FRAME

The tailor-made, mobile-structure, wood stretcher-frame was made using bars 10 cm wide by 3 cm thick (approximate size). Corners have mortise and tenon joints. There are two vertical rungs and a horizontal one. There is a total of 14 wedges: double ones in the corners and simple ones in the rung joints. Each of the two mergings between vertical and central bars are reinforced by 40-x-40 cm plywood sheets.

The stretcher frame is attached to the frame by metal hoops screwed to both elements.

At the bottom side, between the stretcher-frame and the frame, small pieces of wood reinforce the stretcher-frame's structure.

Several grey lines match a similar pattern of lines painted on the frame in order to fit the rungs. This

1. In painting, primary support is a structural surface on which preparatory and/or chromatic layers are applied.
2. In painting, secondary support is a structural surface added to a primary support either to consolidate the structure of an artwork or to strengthen a primary support's weakened structural function. In this case, it is the fabric used for lining.

confirms the hypothesis that we are standing before the original stretcher-frame, and that the marks were used as guidance to lay the canvas on top of the lining.

GROUND LAYER

The ground layer is white, uniform-looking and, judging by its characteristics, based on animal-glue. It shows signs of primary support texture, visible at paint-layer level.

PAINT LAYER[3]

Based on visual evidence, and considering Blanes' prevailing painting technique in his artistic work at the time, we can assure that, in this case, he also applied oil paint on canvas. Nevertheless, we cannot discard the presence of tempera in underlying layers.[4] Thickness variation suggests the incorporation of texture to the artwork as required by technical needs. Spots with additional texture are very few and are mainly associated to accessories such as belt buckles or weaponry.

Contrary to what has been found in much of Blanes' artistic production at the time, this artwork shows minimal use of glaze.[5] Glaze is a challenging painting technique, in terms of execution, that Blanes applied to many of his paintings, especially to his smaller pieces. In *Juramento de los Treinta y Tres,* he made moderate use of this technique, only for the sky and portions of foliage, and slightly on faces or other character-carnation spots. Even though glazes are layers extremely sensitive to solvents, the hypothesis that they might have been wiped off in previous interventions does not have enough backing, given execution aspects of this particular artwork and lack of evidence suggesting the presence of this technique.

Based on the large number of drawings associated to this particular painting, there is no doubt that Juan Manuel Blanes worked meticulously on this project. Indeed, thorough analysis of anatomy, composition and color, through these initial drawings, must have been a common denominator throughout the whole execution. Objective verification of this assumption would be possible using infrared-reflectography equipments to generate images of all the underlying layers. In addition, X-rays should be used in order to successfully penetrate the paint layers and reach the underdrawing. Implementation of these studies will remain on standby until there is local access to this technology in our field.

In the next chapter, we will discuss the painting technique further.

VARNISHING

The artwork's surface suggests the presence of natural-resin varnish. However, this is not the original varnishing, but one applied during a later intervention, possibly in 1971, by restorer Carlos Giuadrone and his team. It is a moderately thick layer applied with moderate homogeneity. The results of solubility tests and the aging pattern noticed indicate that this might be Dammar varnish. In the 70s, unlike nowadays, adding anti-aging substances to varnish was not a common practice, which explains why varnishes darkened faster. They were affected by polymerization processes unleashed by radiations and atmospheric oxygen.

3. The *paint layer* is a stratum of pigments and binding media made up of one or more layers. It is usually applied on top of a ground layer.

4. The painting techniques of the Florence Academy, where Blanes studied, favored the use of tempera as an intermediate layer between the support and the oil paint.

5. A painting technique that consists of superimposing translucent layers of color on an opaque surface. Artists usually apply this technique in specific areas, if suitable.

FRAME

The carved wood frame shows that a gypsum-based preparation was used in the gilding process. Each of the four miter joints have been reinforced by two pieces of sheet metal placed in a right angle and screwed to the back of the frame. In addition, there are five decorative elements, described below.

Decorative elements of the frame
Four figures carved in wood are screwed to the frame corners, and a fifth figure, a sun, is screwed at the top center. The figures in the corners are cherubs who hold a symbol of the Uruguayan coat of arms (an ox, Montevideo's hill, a scale, and a horse). These symbols, like the coat of arms, are trimmed with laurel and olive tree leaves.

Previous interventions

So far, reports on prior interventions have not been found and currently available data have been gathered from press releases[6] and oral accounts.[7] The existence of prior interventions, however, is visible upon examination with the naked eye. Throughout this report, positive and negative aspects of such interventions will be discussed. We must say that the materials and techniques applied are in agreement with conservation-restoration principles and practices prevailing at the time. By no means do we intend to judge, in the light of currently available intervention knowledge and criteria, projects carried out in the past.

CHRONOLOGY

Intervention prior to the year 1941
Data collected from oral tradition indicate that the first intervention was made by Spanish painter Fidencio Alabés.[8]

The 1971 intervention
A letter written by Mr. Cantú, in 1953, expresses the need of intervention in order to preserve the artwork and reflects its conservation state (see Annex I). Finally, in 1971, restoration was performed by restorer Carlos Giaudrone.[9] According to data provided by restorer Eduardo Luciani, member of Giaudrone's team, the artwork might have received a prior treatment involving application of *colleta*[10] on the reverse side. He did not specify whether the painting had been lined or consolidated. He just reported difficulties in removing the glue layers. During the 1971 intervention, the artwork was lined using wax resin. There are records of the purchase of linen cloth used for this purpose, which was brought from Belgium in coordination with the Ministry of Foreign Affairs. Likewise, there is evidence that the painting was kept off the stretcher frame until the lining cloth arrived. The restoration work was carried out in a room specially adapted for this purpose, in the library of the Museo Nacional de Artes Plásticas (nowadays, Museo Nacional de Artes Visuales).[11]

Other interventions
There is evidence of other minor interventions performed on the painting after 1971.

6. Publication by visual artist Ernesto Laroche in *El Día* newspaper (missing date; see Annex I).
7. Restorer Eduardo Luciani was part of the team in charge of the 1971 intervention.
8. Fidencio Alabés: Spanish visual artist, 1863. He lived on both sides of Rio de la Plata since 1870.
9. He was born in Montevideo (1926-1980), and was the first director of the Taller de Restauración del Patrimonio *Artístico Histórico y Cultural de la Nación* (National Artistic, Historical and Cultural Heritage Restoration Workshop), (see Annex I).
10. *Colleta*-based lining uses animal glue. Application of this treatment began with the Italian restoration school and is still favored by some renowned restoration centers.
11. Data provided by Prof. Angel Kalenberg, former director of Museo Nacional de Artes Visuales (see Annex I).

DESCRIPTION OF PREVIOUS INTERVENTIONS

Support
Secondary support is made up of a single piece of linen cloth. The wax-resin technique was applied for lining. This lining is currently functional.

Color reintegrations and ground layer
The quality of color reintegrations varies, which is consistent with accounts regarding the execution of different intervention projects. Reintegration through retouching and inpainting is present throughout the whole artwork. In most cases, they are visible because of their specific characteristics or transformations. Some retouches have undergone color transformation due to aging or instability and stand out from the original polychromy. Sky area reintegrations, for instance, are quite evident.

Some of the inpainting has visibly altered the texture of the paint layer due to its hardness, while other inpainting, done on top of cracks, has become invasive.

In addition to these inpaints and retouches, some mends also stand out due to their texture and hardness.

Inpainting done on losses not mended prior to color reintegration are also noticeable. Such interventions probably took place after 1971.

Previous interventions on the original varnish
The characteristics of the existing varnish, in addition to abrasions identified in some spots, suggest that this artwork has not kept its original varnish.

Previous interventions on the frame
Data gathered from press releases certify that this artwork has had its current frame since 1875. Major deterioration, however, might have led to intervention in the 70's. A press release from the *El Día* newspaper reports "The Sun that used to crown the upper part of the frame has been recovered together with the four national symbols lying in the four corners of the frame, including their decoration." (See Annex I).

Conservation state before intervention

WORK PLAN

Given the large size of this artwork, a grid was used to subdivide its surface into different work areas. Coordinates were drawn every 60 cm and identified with numbers from 1 to 5 on the ordinate (vertical) axis, and with letters from A to H on the abscissa (horizontal) axis. Areas or quadrants resulting from coordinate intersection were identified by a code made up of a letter followed by a number. This way, the lower quadrant starting from the left was assigned the A1 code, and so on.

DIAGNOSIS

An initial diagnosis, shared below, was made before accessing the artwork through scaffolds.

INITIAL DIAGNOSIS

The canvas is apparently in good condition; there is a slight deformation at the bottom edge. Final examination, from the back, required moving the artwork, which had not been done at the time due to its size. The paint layer shows *craquelure* of different size throughout the whole surface. In some areas, there are minor losses. Areas that have developed *craquelure* and loss, currently under threat of detachment, are concentrated at the bottom edge.

The surface is practically matte. Varnish is slightly oxidized and color saturation is poor.

There are retouches throughout the whole surface, especially evident in the sky area. This is probably due to color transformation caused by oxidation of reintegration materials and stands out to the naked eye.

FINAL DIAGNOSIS

Once the scaffolds were installed, access to the entire artwork, from both sides, was possible. The whole surface was thus examined and the degree of instability of the paint layer could be finally assessed. This examination unveiled a large number of losses and inpaints that had remained imperceptible during the initial diagnosis because of distance and lack of adequate lighting.

SUPPORTS

As mentioned earlier, this painting had been lined, obtaining a secondary support made up of linen cloth. Lining criteria and some lining techniques have substantially changed in recent decades. Nowadays, lining is applied when the canvas or primary support loses its structural capabilities. In the past, however, restorers resorted to lining with an additional objective in mind: consolidating[12] paint layers. The lining applied to *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* was meant to fulfill both objectives. A wax-and-resin lining method was used, which, from a technical perspective, adversely affects the consolidation of paint layers. The passage of the wax-and-resin mixture applied on the reverse side, all the way to the color film, and previously permeating through the canvas and ground layer, may not be effective enough to successfully consolidate the paint layer. This process depends on the permeability of the system. However, when reverse-side impregnation actually reaches the paint layer, previously going past all the underlayers, and consolidation occurs, a treatment is considered to be extremely invasive. When this happens, pictorial elements end up being encapsulated by wax, and this is an irreversible process. Nowadays, paint-layer consolidation procedures are performed before lining and using specific materials to that end.

The artwork's current lining fulfils its function by providing support reinforcement. There are no perceivable adhesion defects between primary and secondary support. Nevertheless, paint layer cohesion and adherence show a considerable defect. This aspect will be discussed in the paint layer section of this work.

The support system[13] shows areas with deformations without apparent adhesion problems between original support and lining. Deformations on the upper right side stand out, such as a convex deformation encompassing quadrants H3, H4 and H5. There is also a smaller, convex deformation worth mentioning, located near the lower central edge. Finally, near the center of the artwork, a smaller concave deformation can be perceived. The edges of the original support are very damaged, showing loss of ground layer and color in several areas. Due to the large size of this artwork, the edges withstand great tension force. Ambient-relative-humidity fluctuations generate changes by contraction and expansion of the support's textile fibers, specifically affecting the edges. Another cause of support stress, particularly affecting the edges, are the tension-shift movements generated when the artwork is relocated.[14]

The original support has three tears, 3 to 5 cm long, located on the left (A1 quadrant), lower (H1 quadrant), and upper (H5 quadrant) edges.

12. *Consolidation* is a technique to restore the cohesion of painting materials on a paint layer and the adherence of multiple paint layers.

13. By *support system*, we mean the original support together with the lining support.

14. Right side, from the observer's perspective.

STRETCHER FRAME

The state of conservation of the stretcher frame is good. Moreover, it remains functional by providing enough tension to the artwork. Its mobile structure enables it to adjust to canvas tension shifts resulting from humidity fluctuations.

The lower bar shows a slight plane curvature in the central area.

As mentioned earlier, the stretcher frame has two reinforcement plates between the rungs. One of them shows severe damage and seems to have been in direct contact with water. For this reason, we have decided to remove said plate and replace it by a similar one.

Upon examination, there is no evidence of current or previous presence of pests.

GROUND LAYER

The ground layer is exposed in some areas where the paint layer has been detached due to layer- adhesion failure. Adhesion defects between ground layer and primary support are also visible. In both cases, small detachments expose areas of white ground-layer as well as areas with wax-based ground layer. In other spots affected by loss, there is textile-support exposure.

Areas with exposed ground-layer show a penetrating, thin, aging-crack network[15] that has made its way to the support.

Ground layer is also visible on the edges, particularly on the upper edge, where there is a 2-to-3-cm strip missing paint layer.

Most of the ground-layer losses have been mended during previous interventions. Mends were made using different materials, and some of them ended up becoming extremely invasive and stiff.

PAINT LAYER

The current intervention has resulted, in great measure, from the instability threat perceived at paint-layer level. This instability is evidenced by small detachments affecting various spots throughout the surface. As mentioned in the previous section of this document, these detachments also affect the ground layer. In most cases, their size is similar to ground-layer losses showing prevalence of micro-detachments,[16] or detachments up to 10 mm wide. A series of internal and external factors lead to the paint-layer deterioration process. However, its main cause is inherent to the oil-paint materials applied on the canvas and their response to ambient-relative-humidity variations. Each element in a system that is made up of a paint layer, a ground layer, and a textile support undergoes specific volume shifts, depending on their hygroscopicity. Therefore, if layers originally bound together end up being affected by internal shifts, of different magnitude, they will tend to separate and generate cracks. And this may eventually evolve into paint-layer detachment.

The instability process originated from cracks on the surface of the artwork. In fact, it consists of a pattern of cracks of variable depth and dimension, ranging from a few millimeters to 2 cm, which have intersected and led to paint-layer *craquelure*. These patterns actually vary depending on the tension forces affecting a given area and on layer composition. Whereas in several spots, the cracks are horizontal,

15. Age cracks, or cracks of aging, occur as time goes by and materials suffer deterioration caused by interaction with their environment.

16. *Micro-detachments* are detachments smaller than 1 mm per side.

elongated and deep, there are also diagonal cracks, matching the support's twill-type interlacing. [17]

Quadrant F4 shows very fine, superficial, aging cracks forming a very regular and dense grid-like pattern, with a 3-to-4 mm crack separation. The same area suggests the presence of originating cracks, with a width greater than 1 mm, in greater dispersion and forming a slightly regular pattern. Aging cracks have developed on top of these originating cracks.

We see the presence of different-size losses. They range from 1-mm spots to greater areas, called *lacunae*, occupying surfaces of up to 20 cm^2. Fortunately, losses are practically non-existent on faces and other carnation spots. This may be related to a greater presence of *lead-white* pigment in the preparation of these colors. Larger losses or *lacunae* are found near the edges, particularly on the right upper lateral edge and along the top edge. This was probably caused by the increased tension force that the upper area of the support has withstood, given the large size of the painting.

In the sky area, paint-layer discontinuity is perceived as an irregular, dark stain affecting the E5 and F5 quadrants. In this area, the more superficial color layer is missing. This was a layer heavily based on white pigment that Blanes had applied as glazing to paint the clouds against the light-blue background. The shape of this irregularity indicates that the missing superficial color must have been wiped off by the spilling of some liquid substance.

The A3 quadrant shows the footprint of an iron, which, we assume, accidentally remained in contact with the artwork during excessive time. Several areas of the painting were damaged suffering texture deformation, loss of plasticity and, in some cases, loss of paint layer.

Some spots also show paint-layer abrasions. These are surface alterations caused by wear due to, for instance, inadequate cleaning or friction with another object. Wear shows as small specks of color loss. Abrasion has led to exposure of visible underlying surface.

The front and back of the artwork show the presence of grime caused by deposited ambient dust. Dirt enters through texture interstices, cracks and paint-layer *craquelure*.

Paint-layer has shifted in several spots. This type of deterioration occurs if, during previous fixation treatments, paint-layer detachments were not reattached to their original position. These small detachments were mistakenly attached to other spots on the adjacent paint layer, as can be seen on the E1-quadrant image.

Some areas show loss of paint-layer texture resulting from previous fixation and consolidation treatments. This type of crushing usually occurs when applying pressure using a spatula or an iron with excessive heat or pressure.

The characteristics of a dark, rectangular stain in the H3 quadrant suggest that it might have originated in the underlayers. In fact, it might be a *pentimento,*[18] now visible to the naked eye due to paint polymerization. Whereas sometimes *pentimenti* are clearly visible to the naked eye, in other occasions they can only be spotted resorting to imaging techniques such as IR reflectography or X-rays.

Varnish

Varnish is glossy and shows irregularities with presence of dull spots. It reflects the crazing and *craquelure* of the paint layer. There is no evidence of additional crazing originating in the varnish coat

17. Twill textile-weaves show combinations of interlaced fibers producing stepped patterns with typical diagonal stripes.

18 A *pentimento (an Italian term that means repentance) is the alteration of a painting, when artists change their minds about a specific aspect of their work.*

itself. It is moderately polymerized, with visible yellowing. The shades of light-blue from the sky have turned slightly greenish and the shades of white look warm.

Frame

There is abundant surface grime. Mouldings have been partially inpainted in bronze color. There are cracks and some minor paint losses.

Intervention

INTERVENTION CRITERIA[19]

Intervention was based on *thorough analysis* of the artwork in order to grasp what it actually represents as well as its uniqueness in terms of its aesthetic, historic and social value. Our project also took into consideration knowledge derived from the study of the painting's materiality and history, as an artifact that is part of our cultural heritage.

We created an interdisciplinary team and, with this approach in mind, we assessed obstacles, artwork deterioration and its probable causes, as well as the influence of the artwork's environment. In fact, we examined the artwork's current and future environments, aspects that have a direct impact on conservation tasks.

Once we came up with a justification for intervention, we set conservation and restoration criteria in order to ensure the safekeeping of the tangible and intangible worth of this artwork, which gathers the highest values of our nation's identity.

First of all, we adopted the criterion of *minimal intervention* as a basis to respond to the essential conservation needs of the artwork. From a structural perspective, this involved working on stabilization processes to help the support regain its function and hold the artwork's paint layers. It also involved consolidation and fixation processes. In practice, *minimal intervention* means proposing methodologies and materials that are the most effective and the least invasive. This is directly related to another criterion guiding our participation in this project: *maximum reversibility* of materials and processes implemented. Although technical limitations seldom allow total reversibility, we seek the application of treatments that will not hinder future interventions. In this regard, we select materials not only based on their intrinsic reversibility potential, but also on their application requirements. A given material might be reversible or irreversible depending on the application technique adopted. Therefore, when selecting materials and procedures, we seek maximum reversibility and stability. These measures, together with the preventive conservation principles adopted, will ensure that upcoming interventions take place further away in time, thus expanding the *reintervention gap*.

Another fundamental aspect in conservation-restoration projects is producing thorough *documentation* and keeping records on the work progress through all stages; namely, the artwork's condition before intervention, treatment, and end result. These records will become a source of knowledge about the artwork and its future conservation.

REMOVING THE FRAME AND MOVING THE ARTWORK

The first obstacle that we had to deal with in order to place the painting in the desired position was its large size. We needed access to the artwork from both sides in order to perform the treatment. On the other hand, the pedagogical aspect of our project, which implied performing our tasks in front of the public, required good visibility of the painting and also adequate protection. Thus, we decided to place it

19. Clavir (1998).

in the center of the exhibition room - with its front side protected by a glass screen - facing the entrance door.

Three types of scaffolding were built to adapt to the different intervention stages: separating the frame from the painting, moving the painting to an alternative fixed structure to perform the conservation-restoration intervention, and accessing the whole surface by means of mobile scaffolds.

Before relocating the artwork, the frame's decorative elements were removed and placed in the museum's storage area, where they remained safeguarded throughout the whole intervention process. Once the artifact's restoration was completed, the surface of these elements was cleaned and they were placed back onto the frame. The frame remained hanging in its original position until the intervention project was finished. The restored painting was framed back and returned to its original location.

During intervention, the artwork was mounted on a temporary stretcher-frame, so that it could be fastened to the scaffolds.

LIGHTING USED FOR INTERVENTION

Lighting applied during the intervention process has to allow visualization of even minimal details. Particularly, during the color reintegration stage, color temperature and luminance conditions are expected to match, as much as possible, the prevailing conditions upon painting display. For this reason, LED spotlights were located on a provisional structure over the upper edge of the painting at a distance of approximately 1.5 m. In addition, a spotlight was fastened to the mobile scaffold to provide the working area with direct lighting. In stages requiring greatest light intensity, white-tube-light-bulb lamps were used to enhance lighting.

CURATIVE CONSERVATION AND RESTORATION

Cleaning the reverse side
Dirt on the back was eliminated using brushes and vacuum. To access the space between the canvas and the stretcher frame, natural feathers were used. The surface had abundant superficial dirt.

Consolidation of ground and paint layers.[20]

Consolidation and fixation treatments enable cohesion recovery for materials used in ground and paint layers. In this case, we used sturgeon glue in dilutions according to the needs of the artwork. We applied this consolidant through Japanese tissue, exerting adequate pressure and administering controlled heat levels by means of a thermal spatula. We treated areas where we identified instability. Consolidation is not applied in a preventive fashion, but rather where cracks and *craquelure* occur, allowing the consolidant to penetrate. These treatments do not stop a painting's internal shifts, which means that they do not lower the risk of deterioration in the face of inadequate surrounding conditions. Internal shifts along with the materials' aging process will follow their course and new instances of treatment will eventually be required. According to the initial diagnosis, 30% of the surface required consolidation and/or fixation. However, after a definitive diagnosis, and based on digitalized records, this value practically doubled.

Cleaning the paint layer and taking off the oxidized varnish[21]
Once paint layers were consolidated, the varnish was taken off. Solubility tests were carried out and different A-class organic solvents were applied. Gel-based cleaning applied through Japanese tissue proved to be the most appropriate method.

20. Horie (1999).
21. Feller, Stolow and Jones (1985), and Masschelein-Kleiner (2004).

Treatment of mends, retouches and inpainting from previous interventions

Inpaint removal decisions must be made on a case-by-case basis, taking into consideration intervention risks and benefits for each situation. For instance, in some cases presenting high levels of inpaint-stiffness and fragility of adjacent paint-layers and underlayers, we decided against total removal. Instead, before doing the inpainting, we reduced excess inpaint-thickness as much as possible. Most of the previous inpainting was satisfactorily removed.

Varnishing[22]

Once the paint structure stabilized and the previous inpainting was removed, we applied an initial coat of varnish in order to separate the original painting from the materials used in upcoming treatments. The application of this so-called *intervention varnish* complied with reversibility-process criteria and, ultimately, was a way to show respect to the artwork's original paint layers. Mends, and afterwards, chromatic reintegration were executed over this initial layer. Once we finalized color reintegration, we completed the multi-layer varnish system[23] by applying an aliphatic-hydrocarbon-based synthetic varnish in order to protect the natural resin and the retouches we had done. Both applications were performed by aspersion using an air-compressor spray gun.

Polymerization and subsequent varnish darkening shortens reintervention periods. It also favors repetition of removal procedures and varnish recoating, all of which represents an intrinsic risk for the paint film. In this regard, multi-layer varnishing, which is based on superposition of different varnish coats, is an asset when it comes to isolating the natural-varnish coat, adhered to the painting, from contact with the atmosphere. An ultraviolet-stabilizer additive is applied in the final coat. This stratification favors gradual cleaning because it allows the elimination of superficial layers of synthetic stabilizing-varnish, while keeping the natural resin protected.

Plastering areas missing ground layer

We used different reintegration techniques for areas showing losses. In some cases, we used silicon molds filled with the mending material, while still soft, in order to produce a texture that matched the original weave. Smaller areas, however, did not require texture replication.

Chromatic reintegration

We carried out chromatic reintegration using different retouching techniques based on loss size and characteristics. For smaller losses, we did imitative or illusionistic reintegration. For greater losses or *lacunae*, we did the reintegration by means of line patterns. Small brushstrokes cover the surface loss, blend with the image, and observers can only notice the inpainting when standing less than a meter away. Chromatic reintegration was done using paints produced for oil-paint inpainting treatments.

It should be noted that all chromatic reintegrations will be visible under ultraviolet-radiation light in a dark environment, and that art-conservator expertise will be needed to draw meaningful conclusions from this type of examination.

Protection of the artwork's reverse side[24]

The back of the painting was protected using rigid-foam boards attached to the stretcher frame with staples. This kind of protection reduces the impact of relative-humidity and temperature fluctuations, and keeps off dust and/or pests. Moreover, it provides structural protection to the reverse side of the artwork.

22. Carlyle and Bourdeau (1994).
23. Multi-layer varnishing combines the use of natural and synthetic varnishes.
24. Di Pietro and Ligstering (1999).

Intervention documents

ULTRAVIOLET-RADIATION PHOTOGRAPHS

Photographs were taken while exposing the painting to UV radiation applied by means of UV-light tubes, placed on the sides of the surface to be examined. The whole painting was scrutinized using this method, and photographic records were made of previously selected areas. UV radiation provided information regarding previous inpainting and varnishing applied to the artwork and, in particular, regarding varnish characteristics. For instance, we worked with a selection of photographs that showed the presence of inpainting not only under visible light, but also under UV radiation.

PROGRESSION PHOTOGRAPHS

A1, D2 and E2 quadrants were selected to document different intervention stages: initial state, process, and outcome.

Digital graphics

We recorded not only defects but also intervened areas, and used color graphics to highlight the condition of each damaged area before intervention. A graphics-drawing tablet was used to apply different graphics, depending on the highlighted areas. For instance, areas suggesting paint-layer instability had been marked in green. Now, these areas match consolidated and fixated areas. Areas suggesting paint-layer loss had been marked in yellow. Now, these areas match restored areas with subsequent chromatic reintegration. Previously inpainted areas had been marked in sky-blue, and now they match, in general terms, areas that underwent chromatic reintegration during our intervention. Other special defects, or defects identified in more specific spots, were recorded in photographs attached herein, under Annex II.

Current conservation state, results and conclusions

PAINT LAYER

The paint layer has been stabilized applying fixation and consolidation treatments. Consolidated areas make up between 50% and 60% of the painting's surface. Treatment longevity will depend, in great measure, on the surrounding's environmental conditions and, in particular, on the stability of ambient relative humidity. It should be noted that not only the intrinsic characteristics of the materials used in this painting, but also the artist's technique, will determine paint-layer stability. Required stability mainly depends on a structural pair made up of painting support and stretcher frame. In following sections, we will share some considerations regarding their impact.

The sky area revealed the greatest color variation after varnish removal. Before intervention, darkened varnish due to aging disguised subtle hue variations in the sky area, which altered the artwork by suggesting a flatter representation than originally intended. The artwork's final state, however, shows the light effect that Blanes originally expressed by placing the luminous source on the left side, thus impregnating the image with warm colors that we can see gradually turning colder towards the right side of the painting.

For chromatic reintegration, we used highly stable pigments and protected them with a final varnish film. In spite of their noble qualities, these pigments are subject to deterioration resulting from radiation and, in some cases, the presence of atmospheric gases. Fortunately, risk of radiation-based deterioration has been substantially lowered thanks to efforts made by the museum's management, with the installation of LED lighting in the exhibition room where the artwork is currently on display.

Removal of dirt and polymerized-varnish enhanced the color intensity of the paint layer unveiling new hue gradations. The varnish applied during intervention has increased pigment saturation.

SUPPORTS

The support is stable. In the upper central area, close to the right edge, a slight deformation remains, which can eventually be restored in a future intervention involving stretcher-frame removal.

The lining treatment done in the 70s is still effective. However, although the lining method applied was widely used in the past, and is currently favored by different international restoration centers, it poses some problems. Its wax-and-resin composition darkens by oxidation, which can cause permanent darkening of the paint layer. Artworks that have undergone this treatment also develop a dull appearance, proportionally intensified by the amount of material used. In addition, artworks become heavier, which has a direct impact on edge tension and a reduction of the flexibility of the whole system. Finally, this kind of treatment impregnates the support in an irreversible fashion, leading to total loss of permeability from its reverse side.

The advantage of this lining method is that adherence between supports remains functional for a long time, as proved by this Blanes' artwork.

STRETCHER FRAME

Given the large dimensions of this painting, the stretcher frame providing support structure plays a preponderant role in the conservation of this artwork. *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* currently has a mobile-type stretcher frame that accompanies the movement of the canvas caused by variations in ambient relative humidity. This means that when the canvas absorbs moisture and stretches, the stretcher frame also gains volume, maintaining support tension while reducing support-and-paint-layer tension. The adaptable behavior of mobile-type stretcher frames is a great advantage compared to fixed-type stretcher frames.

Nowadays, there are different stretcher-frame designs that can minimize movement caused by fluctuating relative humidity more effectively. Our intervention did not find a justifiable reason to change stretcher frames, which would have implied disassembly of the artwork for this sole purpose. In the event of stretcher-frame removal from the painting, we suggest that the convenience of incorporating advanced stretcher-frame technology be assessed.

Recommendations on preventive conservation[25]

Periodic inspections are of great value in order to safeguard the future of the artwork. Although professionals appointed in due course will know which aspects of the painting should be examined, we would like to stress the need to assess lining effectiveness, since more than four decades have passed since it was first applied.

Another aspect worthy of attention will be the evolution of cracks and *craquelure*. Even though they have been stabilized in the course of our intervention, their natural aging cannot be completely stopped. Moreover, their future conservation state will be directly affected by environmental conditions.

There are no signs of pests or pest action in the different elements that make up the artwork; nonetheless, we recommend regular examination.

With regard to lighting management, nowadays, planned exposure strategies are favored (Michalski). These strategies consist of selecting the radiation levels to which museum artifacts are exposed, considering aspects such as exhibition script, visitor profile and time frame during which a given

25 European Preventive Conservation Strategy, European Commission, 2000.

artifact will remain on display. This approach to lighting integrates other aspects of museology without neglecting conservation. In the case of *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, application of these principles is limited because this artwork is on permanent display. With this in mind, and considering the fact that radiation damage is cumulative, a higher light-exposure limit must be set, in order to ensure visual access for visitors. It should also be noted that any action leading to the reduction of radiation-exposure time will result in greater conservation of the artwork. This requirement has been taken into account during intervention and has actually led to the selection of a varnish system that will protect the painting from radiation.

Regardless of the luminance value set, we recommend that the maximum 200-lux limit never be exceeded. Likewise, ultraviolet radiation should be completely filtered and infrared radiation avoided.

While on display, general precautions and artwork environmental conditions will be the same as those required for easel-painting preservation. In the case of *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, the protection applied on its reverse side will buffer the effects of the ambient relative humidity. As stated in the chapter on preventive conservation, the ideal parameters of relative humidity and temperature will be determined by examination and assessment based on multiple aspects. In a room where only oil paintings are exhibited, relative humidity may be set to a maximum of 60%, and this will not set the artwork at risk, as long as fluctuations do not push this limit past 65%. Beyond this value, mold growth is highly probable. The following standard values can be used as reference while studies are carried out for this particular artwork: 20 °C temperature with a maximum fluctuation of 2 °C, and 50% relative humidity with a maximum fluctuation of 5% (Michalski, 2009).

In short, the use of a team approach to perform assessment and examinations leading to the design and implementation of a preventive conservation project should pave the way for safeguarding this deeply treasured heritage piece.

Annex 1

BACKGROUND DOCUMENTS

Article on Carlos Giaudrone, restorer in charge of the 1971 intervention; text by Ernesto Laroche (visual artist and former director of the Museo Nacional de Artes Plásticas, now Museo Nacional de Artes Visuales) published by the *El Día* newspaper; missing date.

Article making reference to intervention on the frame of *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*; text by Ernesto Laroche (visual artist and former director of Museo Nacional de Artes Plásticas, now Museo Nacional de Artes Visuales) published by the *El Día* newspaper; missing date.

Article making reference to logistical matters regarding the intervention work carried out by Carlos Giaudrone and his team; text by Prof. Angel Kalenberg (former director of Museo Nacional de Artes Plásticas, now Museo Nacional de Artes Visuales).

Mr. Cantú's letter, in 1953, stating the need to intervene the artwork for safekeeping purposes.

Studies on the materiality and painting technique

Federico Eisner, Fernando Marte y Claudia Barra

INTRODUCTION

Within the project for the conservation of the painting *Juramento de los Treinta y Tres Orientales by* Juan Manuel Blanes (305 × 560 cm, circa 1875-1878), conservation scientists conducted studies on the materiality and technique of this work of art. The analytical goals were to start with the identification of pigments and fillers of the paint and ground layers of the *Juramento de los Treinta y Tres Orientales,* contributing in that way to painting technique studies of the Uruguayan artist Juan Manuel Blanes.

This research represents one of the first and scarce opportunities in which this kind of studies has been executed both in Uruguay and in Juan Manuel Blanes' work, since as far as we know there has been no previous material analysis on the artist. Although it has not been standardized this kind of facilities in Uruguay, the current team has impulsed and participated in earlier investigations, as well as in a pioneer project in this field at the *Facultad de Química de la Universidad de la República.*[1]

METHODOLOGY

The studies and techniques were based on cross-section analysis of paint layers by optic and fluorescence microscopy, and pigment identification by Raman microscopy.
In order to carry out the analysis, samples of approximately 1 mm were taken from the painting. Sampling was made during restoration treatments, before any kind of chromatic reintegration, and for their selecting sample`s UV light-induced fluorescence images were used.

Sampling selected areas were on margins and sectors with pre-existent lacunea or adhesion loss. No carnation samples from human figures were taken due to their good state of conservation, in order to avoid further deterioration.

The number of samples were selected to allow the study of the pallete and painting technique. Extraction areas are shown in Figure 1, while complete samples listing is presented in Table 1. Some of them were selected for composition analysis by Raman microscopy, according to criteria of representativeness and seeking to cover the maximum of the color palette in the work while minimizing the number of samples.

Figure 1 (go to page 132)
Complete image of the painting with marked sampling areas.

Table 1: List of samples from paint layers, its characteristics and studies (go to page 133)

CROSS-SECTIONS AND MICROSCOPIC ANALYSIS

Samples were taken with scalpel from the painting surface. Then were observed under microscope and a fragment of each one was selected to be included in auto-setting acrilyc resin (Buenos Aires, Argentina). Once the resin set with the sample included, it was polished with watered sandpaper between P240

1. Project CSIC 347: "Scientific conservation of cultural objects in Uruguay", Facultad de Química, Universidad de la República, 2007-2009, Horacio Heinzen; Claudia Barra; Fernando Marte; Federico Eisner; Laura Franco; Leopoldo Suescun and Fernando Trucco.

– P2500 range, continuing with Micromesh 2400 – 12000 (Wachowiak, 2004). Polished samples were registered under polarized microscope Leica DM EP, with fluorescence system and objectives of 5, 10 and 20x throughout a Leica DFC280 digital camera at maximum resolution.

RAMAN MICROSCOPY

Spectroscopic techniques are those in which the behavior of the sample interacting with a determined region of the electromagnetic spectra is measured. Spectroscopic techniques are, among others, Raman spectrometry, X ray fluorescence and X ray diffraction, all of them of common use in cultural material studies.

Raman spectroscopy is a photonic technique that, throughout Raman dispersion (also known as "effect"), generates a spectra that is unique for each material, since interactions depends on the chemical structure of the analyzed matter. Is a vibrational spectroscopy, being the product of the momentary distortion of the electrons distributed around the bonds producing an induced dipole and its posterior relaxation. Raman "effect" is weak compared with other simultaneous energetic dispersions. The intensity of the signals depends on the bond polarizability (reason for using lasers), and the concentration of active groups, that is, the proportion of analyte in the matrix or analyzed sample.[2]

Raman spectra were collected from samples over selected points throughout 50x and 100x objectives of an Olympic microscope coupled to a Lab RAM HR spectrometer (Horiba Jobin Yvon), using an excitation laser line at 632,8 nm, within 10 to 50% of power and 5 accumulations, between 100 and 2000 cm^{-1}. Laser power was adjusted to avoid possible sample´s alterations.

Spectra interpretation was guided by the use of diverse data bases of public use available online.[3]

Results

SAMPLE M1/H1

Description: sample collected as fragment and powder from the brown ground on quadrant H1.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

1. Ground: whitish layer with translucent particles showing angular edges and equatorial orientation, maximum sections of 40 micrometers (µm). Maximum observable layer height is 85 µm, approximately.
2. Light ochre intermediate paint layer, with large inclusions of carmine red particles (18 µm, approx.) and orange-red color. Maximum observable layer height is 50 µm and 18 µm minimum.
3. Dark ochre surface paint layer with more fillers than the underlying, of green, blue, red and black colors, showing diverse shapes and wider size distribution. Maximum observable layer height is 32 µm and 8 µm minimum. Above this layer another one is observed of 4 µm high approximately, lighter color, probably an optic distortion.

2. For further information on Raman spectrometry on cultural heritage see Campos y Aguayo (2015), Aguayo et al. (2011) and Analytical Methods Committee (2015).

3. Barthelmy, David. Mineralogy Database, 2012. webmineral.com/data/Sodalite.shtml#.Vk8R4srlvdA. Bell, Ian M., Clark, Robin J.H. , Gibbs, Peter. J. Raman Spectroscopic Library of Natural and Synthetic Pigments. University College, London, 2010. http://www.chem. ucl. ac.uk/resources/raman

Figure 2 (go to page 135)
Sample M1/H1 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 3 (go to page 135)
Sample M1/H1 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

Figure 4 (go to page 136)
Sample M1/H1 image, with Raman analysis areas.

Table 2: Raman analysis data for points over sample M1/H1 (go to page 136)

Figure 5 (go to page 136)
Sample M1/H1 Raman spectra on analysis zone 6 with lead white signals.

SAMPLE M2/H1

Description: sample collected as a little fragment from the black pants of the man, left bottom corner of the painting.

Technique: optic microscopy.

The following strata are observed:

1. Ground: whitish layer with translucent particles showing angular edges and equatorial orientation, maximum section about 40 µm. Maximum observable layer height is 172 µm, approximately.
2. Dark brown intermediate paint layer, plenty of white, red and black particles of very diverse shapes. Maximum observable layer height is 72 µm and 20 µm minimum.
3. Dark brown surface paint layer (almost black) with less particles than the underlying, without white particles. Maximum observable layer height is 48 µm and 16 µm minimum.
4. Protection layer: natural resin, typical fluorescence is observed.

Figure 6 (go to page 137)
Sample M2/H1 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 7 (go to page 137)
Sample M2/H1 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

SAMPLE M4/C2

Description: sample collected as a little fragment from a pre-existent lacunae at the ground or sand over ochre color, at the bottom middle zone of the painting.

Technique: optic microscopy.

The following strata are observed:

1. Ground: whitish layer with translucent particles showing angular edges and equatorial orientation, maximum section about 40 µm. Maximum observable layer height is 132 µm.
2. White (yellowish) intermediate paint layer, thick and regular, between 72 and 112 µm. Plenty of red-orange, green and blue particles, although color description is difficult for their tiny size. The higher zone is observed as a layer but of undefined limits, shown as a gradient or darkening of the layer. However under UV light a marked fluorescence difference is observed: this pseudo layer presents a

blueish fluorescence while the inferior one shows less fluorescence and different color.

3. Thin and white paint layer of regular 8 µm high.
4. Paint layer similar to layer 2, but with a greater number and size of observable particles. In this case, besides are observed carmine red particles, which are the bigger ones. Maximum observable layer height is 24 µm and 12 µm minimum.
5. White surface paint layer, darker in the lower part: presents carmine red and green particles (probably from the underlying layer). Maximum observable layer height is 44 µm and 16 µm minimum. Over this stratum a dark zone is observed, probably black, on the surface, very subtle and thin (less than 2 µm), conformed mostly by particles than as a layer.

Figure 8 (go to page 138)
Sample M4/C2 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 9 (go to page 138)
Sample M4/C2 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

SAMPLE M5/G2

Description: sample collected as a little fragment from the red shirt over the man in the right zone of the painting.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

1. Ground: white layer with translucent particles showing angular edges. Shows a differentiated fluorescence, stronger at the lower part (more yellowish). Maximum observable layer height is 100 µm. The ground stratum shows discontinuous height due possibly to the fabric threads ripple. Possible remains of an inferior ground layer are observed under the resin.
2. Carmine red paint layer of 10 to 30 µm height. The stratum disappears towards the left zone of the sample following the ripple of the ground. This layer must be compared with its analog M16/F3.
3. White paint layer, slightly reddish, with little red particles. Thickness of the layer is between 20 and 52 µm. This layer levels off the ripple of the underlying ones.
4. Surface painting layer, intense and pure red, almost without inclusions. Its thickness varies between 5 and 24 µm, with some discontinuities.
5. Subtle fluorescent varnish layer, at the middle zone of the sample, showing 10 µm high, similar to those observed in samples M1/H1 and M2/H1.

Figure 10 (go to page 139)
Sample M5/G2 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 11 (go to page 139)
Sample M5/G2 image with incident fluorescence, using a 10x objective.

Figure 12 (go to page 140)
Sample M5/G2 image, with Raman analysis areas.

Figure 13 (go to page 140)
Sample M5/G2 Raman spectra on analysis zone 4 with vermilion signals.

Table 3: Raman analysis data for points over sample M5/G2 (go to page 140)

SAMPLE M7/B2

Description: sample collected as a little fragment from a pre-existent lacunae at the white pants on the lower left zone of the painting.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

1. White ground layer with maximum observable height of 32 µm. Large to middle translucent particles up to 50 µm horizontally.
2. Yellow paint layer of regular height between 28 and 44 µm. The stratum shows multiple small particles of several colors: red, blue, green and black. Similar to layer 2 in M1/H1 and to layer 2 in M4/C2.
3. White paint layer of regular height between 50 and 90 µm, presenting few inclusions, some of them elongated yellow particles equatorially oriented and one reddish are observed. No protection layer is observed.

Figure 14 (go to page 141)
Sample M7/B2 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 15 (go to page 141)
Sample M7/B2 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

Figure 16 (go to page 142)
Sample M7/B2 image, with Raman analysis areas.

Table 4: Raman analysis data for points over sample M7/B2 (go to page142).

SAMPLE M8/E2

Description: sample collected as a little fragment from a pre-existent lacunae at the dark blue pants on the central zone of the painting.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

1. White and thick ground layer, up to 120 µm, with translucent particles showing angular edges, mostly elongated with equatorial orientation, up to 50 µm long.
2. Ochre paint layer of 16 to 32 µm high, presenting multiple inclusions of diverse sizes, particularly red and black; these ones are bigger up to 15 µm, equatorially oriented.
3. Blue paint layer, thicker to the left of the sample and disappearing to the right, possibly due to some riddle in the painting surface. Stratum height varies between 16 and 28 µm, presenting black particles.
4. Fluorescent protection layer observed exclusively over the blue stratum. Its thickness doesn't exceed 10 µm.

Figure 17 (go to page 143)
Sample M8/E2 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figura 18 (go to page 143)
Sample M8/E2 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

Figure 19 (go to page 143)
Sample M8/E2 image, with Raman analysis areas.

Table 5: Raman analysis data for points over sample M8/E2 (go to page 143)

Figure 20 (go to page 149)
Sample M8/E2 Raman spectra on analysis zone 1 with lazurite signals.

SAMPLE M9/E3

Description: sample collected as a little fragment from a pre-existent lacunae at the blue pants on the central zone of the painting.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

5. White ground, maximum observable height of 80 µm. Presents translucent particles of angular edges, mostly elongated with equatorial orientation, up to 20 µm length.
6. Ochre paint layer of 20 to 70 µm high, presenting multiple little inclusions, mainly red, blue and black particles; being these last ones the biggest, up to 10 µm, in equatorial orientation.
7. Blue paint layer that disappears to the right of the sample. The height of the layer varies between 12 and 32 µm. The stratum shows less black particles than the analog layer in M8/E2, so the hue is a lighter blue.
8. Fluorescent protection layer covering all the sample. Its height does not exceed 10 µm.

Figure 21 (go to page 144)
Sample M9/E3 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 22 (go to page 144)
Sample M9/E3 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

Figure 23 (go to page 145)
Sample M9/E3 image, with Raman analysis areas.

Table 6: Raman analysis data for points over sample M9/E3 (go to page 145).

Figure 24 (go to page 145)
Sample M9/E3 Raman spectra on analysis zone 3 with barite signals.

SAMPLE M14/G4

Description: sample collected as a little fragment from a pre-existent lacune at the sky/clouds.

Technique: optic microscopy.

The following strata are observed:

1. White ground with yellowish hue at the lower part. Observable layer height is up to 180 µm. It shows translucent particles up to 20 µm.
2. White paint layer of subtle grain. Its height is around 40 µm, but its upper limit is very diffuse and mixed with stratum 3.
3. Grayish white layer of approximately 30 µm height, with diffused lower limits. Under UV fluorescence it is distinguished from layer 2 by its blue brightness. Probably, this stratum was applied before the second one was dry and their composition does not change much.
4. White paint layer with blue particles (or light blue). Height fluctuates between 15 and 60 µm.
5. White grayish paint layer, 10 to 40 µm height, showing some blue particles.

Figure 25 (go to page 146)
Sample M14/G4 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 26 (go to page 146)
Sample M14/G4 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

SAMPLE M15/H4

Description: sample collected as a little fragment from a pre-existent lacunae on the sky at the left area of the painting.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

1. White ground with yellowish hue. Observable layer height reaches up to 120 µm. It shows few but large translucent particles up to 30 µm sized.
2. White paint layer of subtle grain, of 30 to 80 µm high.
3. Surface white paint layer of 5 to 20 µm high, with blue particles.
4. Thin layer with little fluorescence. Possible protection layer or a different material.

Figure 27 (go to page 147)
Sample M15/H4 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 28 (go to page 147)
Sample M15/H4 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

Figure 29 (go to page 148)
Sample M15/H4 image, with Raman analysis areas.

Table 7: Raman analysis data for points over sample M15/H4 (go to page148).

SAMPLE M16/F3

Description: sample collected as a little fragment and scraping from the yellow grip of the sword of character in the centre of the painting.

Technique: optic and Raman microscopy.

The following strata are observed:

1. White and thick ground up to 120 µm high, showing translucent particles with angular edges up to 50 µm.

2. Ochre paint layer of 36 to 88 µm high, showing multiple particles of varied size distribution, mainly red and black.
3. White paint layer of 10 to 40 µm high, showing red and blue particles.
4. Homogeneous yellow paint layer of 70 to 110 µm high, showing some translucent particles at the right of the sample and one big particle formed by little red inclusions at the left.
5. White paint layer of 10 to 50 µm high, showing a large amount of small red inclusions.

Figure 30 (go to page 149)

Sample M16/F3 image with incident polarized light, using a 20x objective.

Figure 31 (go to page 149)

Sample M16/F3 image with incident fluorescence, using a 20x objective.

Figure 32 (go to page 149)

Sample M16/F3 image, with Raman analysis areas.

Table 8: Raman analysis data for points over sample M16/F3 (go to page 149).

Figure 33 (go to page 149)

Image of the complete painting. Results on the study areas are indicated.

CONCLUSIONS

The painting presents a clear ground layer composed of lead white as main component and middle size silica particles showing angular and clean edges, possibly sized for the preparation of the fabric. The height of the ground layer, as expectable, is very variable depending on the topography of the textile support, but it was possible to determine a maximum height of 180 µm, with particles of maximum horizontal section of 50 µm. This ground is found in all the studied samples and is consistent in its characteristics, which allows to conclude that the full fabric was prepared possibly in one step with a layer of the same composition. One may wonder if the fabric could have been acquired already prepared or if the ground was made by the artist.

Lead white, also known by its ancient names like *albayalde* or *cerussite*, is chemically a basic lead carbonate with formula $Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$. This is not a natural mineral, but, although is found in nature, historically was synthesized from carbonatation of metallic lead. It's been the white pigment of wider use in occidental easel painting until its fall in disuse in the 20th century, when was replaced by titanium white, of similar covering power and far less toxic than *albayalde*. It is found described in all classic painting handbooks, where is highlighted by its oil drying and adherent properties, as well as by its great covering power.

A singular fact is that in every cross-section it was observed an intermediate layer between the ground and the paint layer. This is one of the main and most striking aspects of the characteristics on the colored paint strata superposition. The full paint layer seem being consistently built by two strata of similar or frankly different tonality, so to propose a chromatic explanation to such an overlap is problematic and remains open to an interdisciplinary discussion and further investigations. These intermediate layers shows variable heights, between 10 and 110 µm, and in general they present a larger variety of fillers than in the surface paint layers.

Even more, in cases such as sample M5/G2 (red shirt), there are two intermediate paint layers, while sample M4/C2 (sand) presents a cross-section that suggests to be a repaint. At least in three samples (M1/H1, M4/C2 and M7/B7) a second or intermediate layer with common characteristics is found, which would suggest a certain continuity in some parts of the painting for the use of colored intermediate layers, all corresponding to the bottom of the painting, which figuratively represents the sand on the shore. This is a yellow ochre layer with multiple small particles of various colors and blue UV fluorescence. Would have been the complete

sand painted before the figures? It is, certainly, a possibility that would inform us about a strict and scheduled work by the artist. In M8/E2, at middle height of the painting, over a shadowed dark zone of the sand, the intermediate layer is of a more intense and dark ochre and richer still in inclusions, very similar to intermediate layer of M16/F3, situated at the same height but approximately one meter to the right. However M9/E3, being very close to M8/E2, shows a second ochre layer which averages the characteristics of lower samples and M8/E2, that is to say that the preparation by areas of the fabric could be a little more complex than a smooth color for an entire area, which in this case it would be finally the sand.

Another similar situation is that of the sky (M14/G4 and M15/H4), where the intermediate layer is a "purer" white than that of the ground, with few observable particles (possibly subdivided into two phases of diffuse limit due to lack of drying). As observed in both cross-sections, to achieve the variety of light blues and the marbled clouds in the sky, it was needed to start from a white background that could highlight by contrast even the more subtle blue pigment particles. Is this allowing us to conclude that the intermediate layers were applied by area as the background color for different figures? It is possible, but some questions still remains, such as for example, what function would have the two intermediate layers in M5/G2 and if indeed layer overlap in M4/C2 is an overpaint, and if it's so, if correspond to a restoration or a correction of the artist himself, given that it does not seem to have a very noticeable change in materials.

On the other side, can be observed diffuse interfaces between intermediate and surface painting layers, what is elucidated under UV fluorescence due to binder enrichment towards the upper limit of the intermediate layers (M1/H1 and M4/C2). This can give us indications of a certain urgency in the implementation of some layers without adequate drying times, which allowed the migration of binders among them. Such urgency may be related to difficulties in the creation of a work of such dimensions.

Both in intermediate and surface layers it's been found a great variety of filler inclusions, both in size and color. Among the identified ones for reds, there are red grounds of diverse intensity, mainly composed by iron oxides, as well as vermilion in inclusions of more orange hues. Lead white and carbon black inclusions were founded too. In the case of M8/E2 and M9/E3, taken from the blue pants, the main pigment is lazurite.

Iron reds correspond mostly to iron (III) oxides in its natural hematite ore form, with formula Fe_2O_3. This is a common mineral in Earth's crust exposed to the atmosphere and its use goes back to the most ancient archaeological remains. Is normally economic and thus very common in paint layers, although their possible origins can mean differences both in its purity and its hue due to the presence of other iron ores and different inorganic species (Eastaugh, 2004: 183).

Vermilion is the historical name for the synthesized forms of cinnabar mineral, chemically a mercury sulfide of formula HgS. Is the most valuable red pigment, both commercial and aesthetically for many cultures, ages and regions, and its use never declined due to the singularity and intensity of its slightly orange red hue, until the incorporation of cadmium red in the 20th century (Eastaugh, 2004: 386-387).

Lazurite is a glassy and blueish mineral, of a complex and variable chemical composition of the kind $(Na,Ca)_8[(Al,Si)_{12}O_{24}](S,SO_4)$. Is a member of the silicate mineral group, related to feldspars, but with less proportion of silicon dioxide. In certain geological conditions lazurite can form the stone *lapis lazuli*, which also contains other minerals, but the most common situation is that lazurite found in art objects corresponds to the synthetic version, also called ultramarine blue. It's been always an expensive pigment, so many times it is combined with others such as azurite (basic copper carbonate) or indigo. In ancient times is found especially in jewelry pieces, and in the middle ages came to be so expensive as pigment that was used very little, until the introduction of its synthetic form around 17th and 18th centuries.

With the exception of the sky samples, the paint layers are plenty of particles, sized between the 5 to 40 µm, varying their color according to the area (red, black, and in lesser extent, blue and green).

This research has given us the opportunity to enter in the material dimension of Blanes' work to inquire about his painting technique and the elements chosen by him for the execution of *Juramento*. We immersed ourselves in his world of matter and color, studying overlays, effects of mixtures, and stratification in relation to the tonal scale.

All the recognized pigments in this investigation corresponds to the expected for an artist as Juan Manuel Blanes, with a solid academic education in 19th century Florentine school[4] (Fernández Saldaña, 1931). The study of the painting technique reveals how much of the turmoil of that time attracted the interest of the artist in the application of new materials and techniques. The used palette shows a wide range of colors, from the primary in the clothes and the flag, going through an important variety of shades of green in the foliage, the ochre soil, yellow simulating golden weapons and certain pigments that highlights by their great vibration as the orange and intense pinks. In the sky can be appreciated especially the mastery of the glaze, very used by Blanes in his works and whose application we see very limited on the *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. All this display of color gets joined by a mantle of light blue sky with great movement thanks to the white of the clouds. As a result of the present study it was identified a great part of the wide variety of colors which Blanes used in *Juramento;* revealing the use of red and ochre grounds for soils areas, the use of lazurite or ultramarine blue and vermilion in characters' clothing, and albayalde (lead white), forming part of several colors, from the grounds of the soil and the blues of the sky to the handle of a gun. One of the main debts of this study is the lack of carnation samples, which were avoided due to lack of opportunity of damaged areas in the faces of the characters, allowing us to extract fragments without risks of incorporating damage on such a relevant national iconography.

Certain areas are detected where the paint layers have decrease its covering power. This occurs when some conditions are given such as the thinness of the oil painting films or a certain color selection and application technique, that as time goes by, can produce loss of covering capacity and to origin a transparency that turns visible underlying layers. In some cases, this layers corresponds to modifications made by the artist in the original composition. One example of it can be seen in sector H3, where signals of an underlying image can be observed. A full imaging study would illuminate us on the intermediate layers and its possible relationship with underlying images, although in principle all indicates the use of the intermediate colored layers as a form of second preparation of the background over which to paint the definitive figures. It would be needed imaging studies such as radiography and infrared visualization to look for variations and modifications on the layers overlap. And of course still rests other tasks as paint binding media identification.

The labors of research on the painting technique does not end here. We can say, on the contrary, that is just beginning, because the study of an artist technique require of the analysis of a representative number of its works allowing that way to make conclusions on its creative production on its different moments. The undertaken task has opened a pathway and the proposed objectives have been accomplished, among them, new analysis for these samples are promoted under confocal Raman microscopy and X ray diffraction in Uruguay by researchers from the *Facultad de Química de la Universidad de la República*.[5] This will allow us to expand research on this work of art supplementing the results already obtained and investigating on a larger number of samples. In the light of the obtained results it is also opened a space for interdisciplinary studies integrating the contributions of disciplines such as art history and conservation.

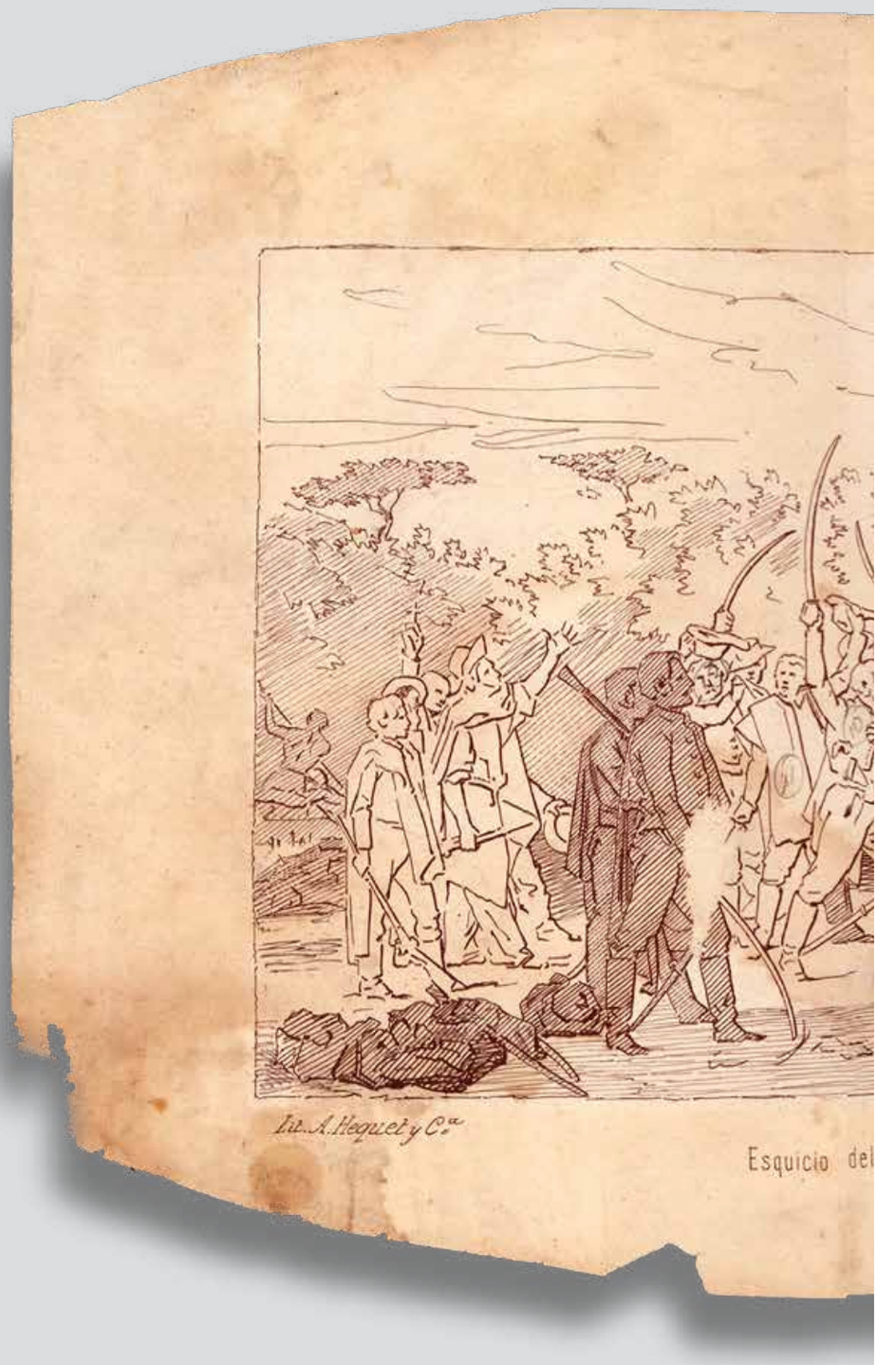
4. Blanes made his first trip to study in Florence (Italy), where he attended the Academy of Master Antonio Ciseri since 1861 to 1864.

5. Dr. Ricardo Faccio. Instituto Polo Tecnológico de Pando, Facultad de Química, Universidad de la República, Uruguay. Dr. Leopoldo Suescun, Cátedra de Física, Facultad de Química, Universidad de la República, Uruguay.

ACKNOWLEDGEMENTS

To Cristina Bausero who promoted and supported research in every moment. To Néstor Barrio, Dean of the Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, for his unconditional support and collaboration to this investigation. To Noemí Mastrángelo for her enormous help on processing the samples here studied. To Mechtild Endhart for her permanent support to this investigation and for her collaboration to transporting samples.

A special acknowledgement to Ruben Barra for sowing the seed of the scientific research applied to Conservation field in Uruguay.



Los bocetos utilizados en este libro son los originales de Juan Manuel Blanes para el y pertenecen al acervo del Museo Juan Manuel Blanes.

cio del Cuadro "JURAMENTO DE LOS TREINTA Y TRES"

Montevideo
Cultura

MUSEO JUAN MANUEL BLANES

ISBN: 978-9974-8620-3-6